

UNIVERSITA KARLOVA V PRAZE
FILOSOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LUCIE LAŠŤOVKOVÁ
PROLÍNÁNÍ LITERATURY A FILMU V ROMÁNU
MANUELA PUIGA

INTERACTION BETWEEN LITERATURE AND FILM IN
MANUEL PUIG'S NOVEL

VEDOUCÍ PRÁCE: PROF. ANNA HOUSKOVÁ

ROK PODÁNÍ: 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využití prameny a literaturu.

OBSAH

Záměr diplomové práce	3
1. Vztah literatury a filmu	4
1.1. Filmový a literární jazyk	4
1.2. Manuel Puig a film	9
1.2.1. Filmový jazyk v díle Manuela Puiga	10
1.2.2. Román na pokračování a melodrama	15
2. Prolínání literatury a filmu v románu <i>Nejhezčí tango</i>	18
2.1. Forma	20
2.1.1. Titul	20
2.1.2. Kompozice románu	21
2.1.3. Vypravěč	24
2.2. Filmový jazyk v románu <i>Nejhezčí tango</i>	34
2.2.1. Vypravěč-kamera	34
2.2.2. Scénické zobrazování	40
2.2.3. Dialog	51
2.3. <i>Nejhezčí tango</i> a melodrama	56
3. Závěr	66
Resumen	75
Resumé	79
Summary	81
Bibliografie	83

ZÁMĚR DIPLOMOVÉ PRÁCE

Diplomová práce „Prolínání literatury a filmu v románu Manuela Puiga“ se bude zabývat vztahem filmové a literární techniky v Puigově románu *Nejhezčí tango* („Boquitas pintadas“). Zaměří se především na způsob, jakým jsou oba umělecké postupy v díle používány, jak a do jaké míry se prolínají a jaký význam má tento umělecký záměr pro celkové vyznění díla.

V úvodní části této práce se pokusíme charakterizovat tvorbu Manuela Puiga, a to především s ohledem na zmíněný román *Nejhezčí tango*, a zaměříme se na otázku, jakým způsobem se do jeho tvorby promítal vliv filmového umění. Zmíníme názory literárních kritiků na tento rys Puigových děl a povšimneme si také, jak se k této otázce staví samotný autor. V této kapitole se také pokusíme charakterizovat nejzásadnější rozdíly mezi literární a filmovou tvorbou obecně.

Hlavní část diplomové práce se zaměří na Puigův román *Nejhezčí tango*, a to jak z hlediska celkové charakteristiky díla a jeho vyznění (kompozice, vypravěč, hlavní postavy), tak především z hlediska použití různých prvků filmové techniky. Pozornost zde bude věnována jak formálním prvkům filmové tvorby (např. pohled kamery, scénické zobrazování, dialog), tak prvkům tematickým (motiv nešťastné lásky, sentimentalita, kýčovitost, melodrama).

V závěrečné části práce se pokusíme shrnout hlavní závěry našeho zkoumání ohledně prolínání filmové a literární techniky v románu *Nejhezčí tango* a pokusíme se interpretovat jejich význam pro celkový smysl tohoto románu.

Ačkoliv je román Manuela Puiga dostupný také v českém překladu, v této práci budeme primárně vycházet ze španělského vydání, na které také budeme odkazovat a ze kterého budeme uvádět citace. K některým názvům či pojmům uváděných v českém překladu se pak přikloníme v takových případech, kdy to bude nutné, a na tyto případy bude v práci upozorněno. Pro překlad všech citací z tohoto díla použijeme českou verzi románu.

1. VZTAH LITERATURY A FILMU

Pro mnoho kritiků, ať již filmových nebo literárních, je vztah mezi literaturou a filmem vztahem nesmiřitelným, protože se jedná o dva odlišné způsoby zobrazení skutečnosti. Proto je také diskutabilní srovnávat umělecké dílo, které vzniklo podle určité předlohy, s dílem původním; absolutního srovnání samozřejmě dosáhnout nelze a vždy je třeba vzít v potaz charakteristické jevy příslušející jednomu či druhému způsobu uměleckého ztvárnění. Jinými slovy, jeden konkrétní příběh bude vždy vypadat odlišně ve filmové a v literární podobě. Přesto se filmové umění již od počátku svého vzniku nevyhnulo porovnávání s ostatními uměleckými formami.

Nejbližší srovnání se zprvu logicky nabízelo s uměním divadelním pro jejich společný záměr představit postavu „živě“, před očima diváků v reálných i nereálných prostředích. Dále byla filmová tvorba srovnávána s malířstvím a fotografií, kde společný cíl představuje také snaha zachytit člověka nebo přírodu, avšak na rozdíl od divadla pouze ve dvojrozměrném prostoru. Především však bývá film porovnáván s literaturou, což je také hlavním předmětem naší pozornosti v této části práce.

Je však nepochybné, že výše zmíněné umělecké formy se i přes veškerou snahu nacházet v nich společné prvky a oblasti vzájemného vlivu liší, a to již z podstaty svých technických či fyzických možností a vlastností. Podívejme se proto nejprve, jaké jsou specifické rysy filmu oproti ostatním uměleckým formám.

1.1. Filmový a literární jazyk

Jedním z nejdůležitějších prvků filmového zobrazení je možnost prostorového pohybu – nikoliv ve smyslu divadelního pohybu, který je omezen na jeviště, případně divadelní sál, ale pohybu vyvolaného posunem kamery. Například Jan Mukařovský ve své studii „K estetice filmu“¹ zdůrazňuje, že film má na rozdíl od ostatních forem uměleckého zobrazení možnost využívat techniky záběru a jeho změny. Právě zde se velice silně projevuje jedna z hlavních vlastností filmového umění, jelikož záběr a

¹ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „K estetice filmu“. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 175.

změna jeho postavení jsou schopny v divákovi vyvolat například iluzi přítomnosti v ději a přímého prožívání. I v případě, že pomineme v poslední době rozšířené možnosti 3D vizualizace filmových snímků a soustředíme se jen na „klasický“ dvojrozměrný filmový prostor, je tato technika v mnoha případech schopna vytvořit jakési „zpřítomnění“ diváka v příběhu. Pohyb kamery a záběr jsou jedním z nejdůležitějších prvků, které odlišují film od jiných druhů umění, včetně literatury.

Záběr má nenahraditelnou funkci v rámci zobrazení děje, je totiž nositelem významu. Přiblížení záběru (detail), jeho oddálení, změna perspektivy a další možnosti změny v rámci filmového prostoru mohou naznačovat nebo zdůrazňovat konkrétní význam. Tato vlastnost podle Mukařovského spojuje filmovou a literární tvorbu – stejně tak jako je filmový prostor významový (hlavním prvkem je především záběr), tak je významovým i prostor literární, protože zde nese hlavní význam slovo. Oba tyto druhy umění spojují i obdobné postupy, kterými je možno dosáhnout určitého efektu nebo zdůraznění významu, například pomocí detailu nebo panoramování.²

Antoine Jaime k tomu však dodává, že záběr (základní prvek filmového jazyka) a slovo (základ jazyka literárního) jsou dvě odlišné formy zobrazení. Zatímco slovo sice samo o sobě nese určitý význam, hlavního a komplexního významu je možné dosáhnout pouze v kombinaci s dalšími slovy, která pak společně se čtenářovou představivostí vytváří obraz jako celek. Jaime definuje literární jazyk jako systém, jehož základní funkcí je znázornění různých obrazů, „[...] literární jazyk je vytvořen na základě určité série obrazů, jejichž kombinací je podmíněn celkový význam.“³ Nezbytným prvkem tohoto jazyka je právě schopnost obrazy kombinovat nebo spojovat tak, aby jazyk byl opravdu funkční a srozumitelný. Takové spojování nebo „montáž“ se objevuje i v jazyce filmovém a pro mnoho laiků i kritiků je proto charakteristickým rysem filmového zobrazení, což ale Antoine Jaime považuje za chybné.

² Ibid., s. 176.

³ JAIME, Antoine. „Correspondencias estéticas entre literatura y cine“. In *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000, s. 42-43. „[...] el lenguaje literario está construido sobre una serie de imágenes, cuya combinación condiciona la significación global.“

Oproti slovu je filmový záběr sám o sobě schopen vyjádřit myšlenku, obsáhnout celkový význam zobrazovaného, aniž bychom ho nutně museli vnímat ve spojení se záběry předcházejícími nebo následujícími.⁴ Spojování nebo „montáž“ záběrů není ve filmu na rozdíl od literatury nezbytné, ačkoliv je ve většině případů prvkem žádoucím a hojně využívaným. Jak však Jaime podotýká, film tuto techniku neobjevil, pouze ji převzal z literatury a díky svému vizuálnímu zobrazení ji dokázal zvýraznit. V použití montáže se tedy literární a filmový jazyk úzce podobají.

Zásadní rozdíl mezi literaturou a filmem podle Mukařovského spočívá také v odlišném pojetí času, respektive v odlišném vnímání času čtenářem/divákem. Na začátku této kapitoly jsme konstatovali, že film bývá nezřídka srovnáván mimo jiné s dramatem nebo literaturou. Tyto tři umělecké formy jsou si podobné především tím, že jejich základním prvkem je děj, čas je však v rámci každé z nich vnímán odlišně. Mukařovský stanovuje pro epický čas jednu časovou rovinu, a to rovinu, ve které probíhá děj, zatímco pro film roviny tři: „děj uplývající v minulosti, ‚obrazový‘ čas plynoucí v přítomnosti a konečně čas vnímajícího subjektu, souběžný s časovou řadou předchozí.“⁵ Filmové umění tedy oproti umění literárnímu disponuje třemi časovými rovinami, které u diváka vytváří konkrétní dojem z vnímání uměleckého díla. Literatura, nebo lépe řečeno epika, tuto možnost nemá, nebo jen omezenou, její účinek a dojem na čtenáře je tedy odlišný. Přesto je možné nalézt určitý prvek, v čem se vnímání času ve filmovém a literárním umění shoduje. Především je čas obou těchto uměleckých forem odtržen od reálného času, ve kterém žije čtenář/divák. Tím je umožněno pohlížet na čas literárního i filmového díla jaksi z nadhledu a následně přeskakovat jednotlivé události nebo se vracet zpět, aniž by byla narušena plynulost děje. Obou postupů film i literatura hojně využívají.

Dalším z hlavních rozdílů ve způsobu zobrazování v rámci filmového a literárního umění je přítomnost nebo nepřítomnost vypravěče. V literárních dílech existuje mnoho způsobů, jak pojmout postavu vypravěče, může se například objevit v podobě autorského vypravěče stojícího nad dílem, personálního vypravěče – tedy vypravěče ve 3. osobě, který zprostředkovává čtenáři děj prostřednictvím jedné

⁴ JAIME, Antoine., Op. cit., s. 57.

⁵ MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Čas ve filmu“. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966, s. 182.

postavy díla, tzv. reflektora – nebo vypravěče v ich-formě.⁶ Každý z těchto vypravěčských postupů využívá jiné techniky zobrazení, jiné perspektivy, a má tím pádem i jiný umělecký účinek.

Ve filmovém díle jsou možnosti, jak do díla zahrnout vypravěče, zúžené. V některých snímcích se setkáváme s obdobou literárního vypravěče v ich-formě, tedy s komentářem mimo obraz, tzv. „off“. Mnozí filmoví tvůrci však od této techniky upouštějí, protože do značné míry funguje jen jako „berlička“ pro explicitní vyjádření toho, co je možné vidět nebo jinak vnímat. Tento komentář narušuje celkový účinek filmového děje, který bývá vyjadřován především vizuálním zobrazováním nebo dialogy, popřípadě umocněn hudbou. Kdybychom mohli přirovnávat k literárním postupům, konstatovali bychom, že mnohem využívanější způsob zobrazování je prostřednictvím autorského vypravěče. Ten může být u filmových děl částečně zastoupen postavou režiséra, který je určitým vypravěčem, jelikož nám předkládá filmový děj tak, jak ho vidí on, jakou o něm má představu. Je nesporné, že každý režisér má svůj vlastní způsob a každý proto vkládá do filmového zobrazení jiný úhel pohledu, jiné hodnoty. Neznamená to ale, že vypravěč výhradně rovná se režisér, do této role vstupují i další faktory jako je například kamera, střih, hudba. Kamera je zde prvkem obzvláště důležitým, především v souvislosti se záběrem a jeho změnou, který může nést nebo zdůrazňovat určitý význam, jak jsme se o tom zmínili výše. Antoine Jaime doslova říká: „[...] kamera zprostředkovává vypravěčův pohled.“⁷

Poslední rozdíl, který se tu pokusíme nastínit, je popis postav a zobrazení jejich jednání. Již jsme naznačili v předchozích odstavcích, že literatura a film využívají nestejných zobrazovacích prostředků, u filmu je to především záběr, zatímco u literárních děl slovo. Ačkoliv jsou oba tyto druhy umění schopny popisovat jeden a ten samý jev, výsledek je vždy odlišný. Základ pro vyjádření významu leží ve filmové tvorbě v obrazových a zvukových podnětech, zatímco literatura se zaměřuje spíše na vyvolání představy prostřednictvím psaného textu. Pokud se pokusíme velmi zjednodušit tuto úvahu, můžeme říci, že zatímco film ukazuje, literatura popisuje.

⁶ Zde vycházíme z rozlišení vyprávěčských situací podle STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha, 1988, s. 12-13.

⁷ JAIME, Antoine. Op. cit., s. 57. „[...] la cámara es la mirada del narrador.“

Obecně lze stanovit, že v literatuře se setkáváme s charakteristikou postav prostřednictvím vypravěče – ať již autorského, personálního či v 1. osobě. Vypravěč může postavu představit, vysvětlovat její chování nebo myšlenky, může popisovat její vzhled a povahu. Naopak ve filmu se setkáváme spíše s charakteristikou nepřímou. Povaha, vlastnosti, chování i myšlenky vyplývají ze situací a z toho, jak postava v díle vystupuje. Jedná se samozřejmě o silně zobecňující definici, která neplatí výhradně pro všechna díla v rámci obou jmenovaných umění. Existují díla, v nichž se oba postupy prolínají, a i taková, v nichž jsou tyto postupy zcela zaměněny. Ve filmu můžeme pozorovat pronikání literární techniky pomocí komentáře „off“, v literatuře zase vliv filmové techniky v potlačení vypravěče.

Pokud se však podíváme na otázku schopnosti obou forem umění vyvolávat v divákovi nebo čtenáři představy ohledně zobrazovaného jevu, je filmové umění oproti tomu literárnímu ve značné nevýhodě. Film sice disponuje mnoha možnostmi vizuálního zobrazení daného jevu, literární popis však na druhou stranu přenechává při představě tohoto jevu větší iniciativu samotnému čtenáři, který se tímto do jisté míry stává aktivním činitelem při vytváření podoby daného obrazu.

Jak je patrné z výše uvedených úvah, ačkoliv se literatura a film ve své vlastní podstatě liší, mají také prvky společné. Mnoho literárních kritiků také upozorňuje na fakt, že zatímco ve svých počátcích se film nechával často inspirovat literaturou a vycházel z ní, dnes je tomu také naopak a vzájemné ovlivňování filmu a literatury oběma směry je běžné.⁸

Nejdůležitějším zjištěním pro nás tedy je, že se obě tyto formy umění mohou navzájem prolínat nebo doplňovat, a děje se tak poměrně často. Slovy Antoine Jaime: „Jen ve výjimečných oblastech se literatura a film neovlivňují.“⁹

⁸ Např. GUERRA GARRIDO, Raúl. „Un caballo al galope“. *República de las Letras. Cine y literatura*, 1997, n. 54, s. 117.

⁹ JAIME, Antoine. Op. cit., s. 119. „Raros son los campos donde la literatura y el cine no pueden influenciarse.“

1.2. Manuel Puig a film

Argentinský spisovatel Manuel Puig (1932-1990) byl známý svým velice blízkým vztahem k filmu, především snímkům hollywoodské produkce 20. a 30. let minulého století. Sám také psal scénáře, z nichž některé byly zrealizovány do výsledné podoby filmu. Také dva jeho romány – *Polibek pavoučí ženy* („El beso de la mujer araña“, 1976) a *Nejhezčí tango* – byly zfilmovány, posledně jmenovaný pak na základě scénáře, který připravil Puig osobně. Obecně lze konstatovat, že Manuel Puig byl po celý život silně ovlivňován filmem a domníváme se, že tento vliv je pak možno nalézt v jeho literárních dílech, a to jak v rovině čistě formální, tak tematické.¹⁰ Pokusit se prokázat, že toto tvrzení je pravdivé, je také hlavním záměrem této práce.

Většina literárních kritiků se soustřeďuje hlavně na rovinu tematickou a v Puigových románech upozorňují na motivy nešťastné lásky, nenaplněné touhy po lepším životě, sentimentální příběhy, obecně prvky spojované v dnešní době především s televizním žánrem telenovely, v období první poloviny 20. století pak vztahující se nejprve k rozhlasovým hrám na pokračování, románům publikovaných po jednotlivých kapitolách nebo epizodách v novinách¹¹ a k hollywoodským filmům, především melodramatům.

Již méně se v Puigově tvorbě zdůrazňují prvky formální, které naznačují – byť třeba nevědomou – inspiraci filmem. Manuel Puig se obecnému srovnávání svých románů s filmy spíše brání. Již klasickou citací je jeho výrok o tvorbě literárního díla, které se přirozeným způsobem vymezilo vůči klasickému filmovému scénáři už jen na základě své odlišné podstaty:

Měl jsem v úmyslu napsat výstup ve scénáři, v němž hlas jedné ženy „off“ představoval scénu v prádelně jednoho vesnického domu. Tato

¹⁰ Formálními prvky v této práci rozumíme všechny takové prvky, které se jakýmkoliv způsobem vztahují k formě literárního/filmového díla – tedy například vypravěč, kompozice, popis postav, ale i střih, scénické zobrazení atd. Tematické prvky se pak vztahují k tématu díla a v širším smyslu také k jeho celkovému vyznění.

¹¹ Ve španělštině existuje pro tento literární útvar výstižné slovo *el folletín*, tedy román na pokračování s výše zmíněnými charakteristickými rysy zápletky a výstavby děje.

promluva původně neměla přesáhnout tři řádky, ale pokračovala bez zastavení asi třicet stran. Nebylo možné ji umlčet.¹²

Puig-spisovatel tedy nerovná se Puig-scénárista, tyto dvě roviny je třeba mít při interpretaci jeho díla na paměti a z jejich rozlišení také vycházet. Účelem této práce není dokázat, že Puigovy romány lze charakterizovat jako filmové scénáře v literární podobě, ale nalézt a upozornit na prvky filmové tvorby v jeho dílech, které do značné míry přispívají k obohacení a ozvláštnění literárního díla.

1.2.1. Filmový jazyk v díle Manuela Puiga

O Puigově blízkém vztahu k filmu a promítání tohoto vztahu do jeho tvůrčího psaní svědčí i následující citace: „Chtěl jsem, aby film byl skutečnost, a proto jsem čas, kdy jsem nemohl být v kině, rád trávil tím, že jsem filmy vyprávěl, aby tak celý den byl jako film.“¹³ Jak jsme však již řekli, způsob, jakým Manuel Puig převádí filmový jazyk do literární podoby, se liší od filmového scénáře jako takového. Enrique Serna například uvádí, že Puig vytvořil díla tak vysoké hodnoty právě proto, že se jako spisovatel rozešel s jazykem filmu a dokázal si udržet odstup od vizuálního filmového zobrazování. „Puig zbavil svá vyprávění jakéhokoliv efektu, který by mohl být lépe dosažen pomocí kamery.“¹⁴ Tímto způsobem byl schopen vytvořit svébytné dílo, jehož význam spočívá především v zachycení polyfonního příběhu či vyprávění. Jeho hlavním přínosem je dialog, který oživuje postavy v rámci vyprávění natolik, že se čtenáři zjevují před očima jako skutečné bytosti ze života. Podle Serny Puig dokázal opět vzkřísit žánr „divadelní povídky“.¹⁵

¹² PUIG, Manuel. „Prólogo“ In *La cara del Villano/Recuerdo de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral, 1985, citováno podle: LORENZANO, Sandra (ed.). *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM, 1997, s. 9. „Estaba planeando la escena de un guión en que la voz de una tía, en off, introducía la acción en el lavadero de una casa de pueblo. Esa voz tenía que abarcar no más de tres líneas del guión, pero siguió sin parar unas treinta páginas. No hubo modo de hacerla callar.“

¹³ SOSNOWSKI, Saúl. Entrevista con Manuel Puig. *Hispanérica*, año 1, n. 3, Maryland, 1993. citováno podle: LORENZANO, Sandra, Op.cit., s. 8. „Yo quería que el cine fuera la realidad, y por eso las horas que no podía pasar en el cine me gustaba pasarlas contando una película, para que todo el día fuera cine.“

¹⁴ SERNA, Enrique. „La conquista de una realidad paralela“ In LORENZANO, Sandra, Op.cit., s. 53. „Puig despojó a sus narraciones de cualquier efecto que pudiera ser mejor logrado con una cámara.“

¹⁵ Ibid., s.53. „la novela dramática“.

Ačkoliv s hlavní myšlenkou uvedené charakteristiky Puigova díla lze souhlasit, otázka použití technických prvků filmových a vizuálního jazyka jakožto jednoho z nich, je podstatně složitější. V této práci se pokusíme na konkrétním příkladu Puigova románu prokázat, že přestože je v Puigových dílech dialog nosným prvkem vyprávění, vyskytují se v něm i další, pro příběh neméně důležité prvky, které celou stavbu doplňují a podpírají. Máme na mysli například téměř scénické popisy jednotlivých situací, které evokují vizuální jazyk filmové kamery. Dialog nebo v některých případech monolog pak samozřejmě hraje různě významnou úlohu v jednotlivých Puigových dílech (zcela zásadní roli má například ve zmiňovaném románu *Polibek pavoučí ženy*), na druhou stranu není v díle *Nejhezčí tango* prvkem převládajícím.

Také v pozici vševědoucího vypravěče, který nezasahuje do děje a jehož přítomnost lze vysledovat v Puigových románech, je možné vidět jak následování konkrétní literární tradice, tak vliv filmového zobrazování.

Puig se coby příkladný následovník Flauberta rád skrýval za svým vyprávěním, jako svědek románu, který se píše sám a kde se role tvůrce redukuje jen na zapisovatele rozhovorů a dokumentů.¹⁶

Potlačením pozice vypravěče bývají zdůrazňovány role jednotlivých postav Puigových děl, nebo lépe řečeno jejich hlasy. Opět zde narážíme na zmiňovanou přítomnost dialogických nebo monologických pasáží, které často charakterizují samotné postavy a doplňují příběh tak, že je čtenář schopen zrekonstruovat uplynulý i současný děj.

V Puigových dílech obecně lze nalézt značný odstup vypravěče od děje, který se projevuje především v téměř až impresionistickém náhledu na postavy. Impresionismem zde máme na mysli literární směr, který se v reakci na realismus zaměřoval spíše na pocity a vnitřní prožívání postav. Vypravěč se v impresionistických literárních dílech neprojevuje a nechává postavy promlouvat

¹⁶ Ibid., s. 54. „Como buen heredero de Flaubert, a Puig le gustaba esconderse detrás de sus narraciones, como testigo de una novela que se escribe sola, donde el papel del autor se reduce a la transcripción de conversaciones y documentos.“

samy za sebe, čtenář si pak musí utvořit představu o postavách sám. Z tohoto důvodu jsou velmi důležitými prvky detail, promluvy postav, popisy prostředí. Literární impresionismus „uvolnil kompoziční schémata, zvýraznil epizodní složky, lyrická líčení, fragmentárnost psychologických charakteristik, sukcesivnost dojmů a sugestivnost situací.“¹⁷ Nepřítomnost vypravěče v takovýchto typech děl je pak podle některých literárních kritiků nahrazena promluvami postav. Jak podotýká Sandra Lorenzano, právě promluvy postav, jejich hlasy, nabývají v Puigových dílech velkého významu: „Jsou to hlasy, které se vzájemně proplétají ve zdánlivě chybějící hierarchii, bez jakéhokoli „já“, které by je spojovalo. Vypravěč – nebo dokonce autor coby obraz autority – zmizel.“¹⁸

Podobný přístup k látce může však také připomínat zmiňovaný pohled kamery a scénické zobrazování charakteristické pro filmový jazyk. Ve filmu – máme pochopitelně na mysli jen ty snímky, které nevyužívají techniku „off“, komentář vypravěče mimo záběr – také explicitně nevystupuje postava vypravěče, který by nám osvětloval každý krok nebo například duševní rozpoložení konkrétní postavy. Vypravěč zde také ustupuje do pozadí a ponechává více prostoru samotným postavám a jejich promluvám a jednání.

Zmínili jsme již Puigův kladný přístup ke klasickým hollywoodským snímkům a také jeho odmítavý postoj k tvrzením, podle nichž je coby literární autor při své tvorbě silně ovlivněn filmem. Puig se ve svých názorech na soudobou filmovou tvorbu ostře vymezoval obzvláště vůči neorealismu, avšak i v jeho literárních dílech by bylo možné nalézt určité stopy právě tohoto filmového uměleckého směru. Jak tvrdí Gilles Deleuze, neorealismus – kinematografie vidoucího – nastupuje na místo klasického filmového realismu – tedy kinematografie akce. V rámci neorealismu je akce potlačena na úkor „pouhého“ zobrazování.

Pro neorealismus je příznačné právě toto narůstání čistě optických (a zvukových, třebaže synchronní zvuk v počátcích neorealismu chyběl) situací,

¹⁷ VLAŠÍN, Štěpán, red. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, s. 149.

¹⁸ LORENZANO, Sandra, *Op.cit.*, s. 10-11. „Son voces que se entretejen, en una aparente falta de jerarquías, sin un ‘yo’ que las unifique; el narrador – o incluso el autor como idea de autoridad – han desaparecido.“

kteřé se podstatně odlišují od senzomotorických situací obrazu-akce starého realismu.¹⁹

Divák se zde neidentifikuje s postavou, ale postava je sama v pozici diváka. Neorealistická díla chtějí nechat diváka pozorovat a na základě tohoto pozorování si vytvořit vlastní názor. I zde chybí jakýsi mezičlánek, který by vysvětloval a doplňoval význam představovaného obrazu, tedy v podstatě vševědoucí vypravěč objevující se v dílech literárních. Graciela Goldchluk však zároveň upozorňuje, že na rozdíl od neorealistických filmových děl se Puig pokoušel vytvořit příběhy, v nichž by hlavní roli hrála touha, a jejichž zdrojem inspirace byly intelektuály opovrhované hollywoodské snímky:

Puig oproti nekritickému zavrhování všeho, co jakkoliv souviselo s Hollywoodem, od tohoto okamžiku pracoval s pokřivenou mytologií „stars“ a oproti „iluzi reality“, kterou prosazoval neorealismus, požadoval zobrazení umělého světa, jehož hlavním motorem byla touha.²⁰

V Puigově případě tedy v podstatě šlo o odmítnutí požadavku na co nejvěrnější zachycení reality, která paradoxně dostávala v neorealistických dílech jen pouhou iluzi reality. Zároveň se však nedá říci, že by Manuel Puig vytvářel příběhy nereálné nebo takové, které by jakkoliv stály v protikladu ke skutečným jevům, právě naopak. Jeho způsob přiblížení se realitě byl však odlišný, vycházel více z niterného prožívání postav, které jeho románům dodávalo melodramatický nádech.

Zatímco někteří literární kritici (například výše zmiňovaný Enrique Serna) tvrdí, že Manuel Puig se rozešel s filmovým jazykem ve prospěch výrazu literárního, jiní (mimo jiné Graciela Goldchluk) naopak zdůrazňují vliv filmu v Puigově tvorbě, a tím pádem i návaznost na filmový jazyk a jeho postupné přetváření ve svébytný literární materiál. Také Fernando Lara je pevně přesvědčen o tom, že tím prvotním a

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Film 2*. Praha: Národní filmový archiv, 2006, s. 8-9.

²⁰ GOLDCHLUK, Graciela. „Una literatura rara“ In LORENZANO, Sandra, Op.cit., s. 65. „Frente al rechazo acrítico de todo lo que estuviera relacionado con Hollywood, Puig trabajó, a partir de ese momento, la mitología bastarda de las ‘stars’; y frente a la ‘ilusión de realidad’ que proponía el neorealismo, reivindicó un mundo artificial cuyo principal motor es el deseo.“

původním zdrojem inspirace pro Puigovy romány je film, a v jeho tvorbě dokonce vidí jeden z nejlepších příkladů vzájemného ovlivňování a splývání filmové a literární tvorby.²¹

José Luis Guarner naopak tvrdí, že v románech Manuela Puiga je sice možné nalézt velkou dávku inspirace, vlivu zvenčí, nikoliv však ze světa filmu, ale jen z reality, našeho skutečného světa a příběhů, které se denně dějí. K potvrzení této myšlenky opět zmiňuje Puigovy nesnáze při psaní repliky ve scénáři, která se místo původních tří řádek rozrostla na třicet stránek. Tento příběh mu pak slouží jako ilustrace faktu, že Puig se při psaní této pasáže nechal vést přirozeným tokem řeči a myšlenek románové postavy tak, aby dosáhl nejbližšího možného přiblížení se skutečnosti.²²

Sám Manuel Puig pak připouští, že se v otázce vztahu mezi literaturou a filmem ve své tvorbě nechal často ovlivnit právě názory různých kritiků. Říká doslova: „Tak často jsem slýchal kritiky tvrdit, že je moje dílo ovlivněno filmem, až jsem tomu uvěřil.“²³ Připouští ale, že na rozdíl od filmových děl se jeho romány vyznačují odlišnou stavbou děje. Jako zásadní problém pocíťoval především nemožnost syntézy, zkrácení děje tak, aby mohl probíhat plynule a s takovou rychlostí jako děj filmový. Plynulost děje, výstavba zápletky a manipulace s divákovými/čtenářovými pocity byla pro Puiga vždy známka určitého vlivu filmové tvorby na jeho romány, ale podotýká zároveň, že tyto prvky nejsou charakteristické výlučně pro film, ale jsou vlastní přirozenému ústně podávanému vyprávění už po staletí.²⁴

²¹ *Semana de autor. Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991, s. 83.

²² *Ibid.*, s. 88.

²³ *Ibid.*, s. 89. „A fuerza de oír decir a los críticos que mi obra está influida por el cine, me lo dijeron tanto que me lo creí.“

²⁴ *Ibid.*, s. 89-90.

1.2.2. Román na pokračování a melodrama

Doposud jsme se zabývali jednotlivými formálními aspekty filmové tvorby, které se mohly promítnout do Puigových románů a pokusili jsme se představit jednotlivé názory kritiků i spisovatele samého na toto prolínání. Podívejme se ještě v krátkosti na možné ovlivnění Manuela Puiga filmovými prvky tematickými. Zde se situace zdá být o něco jednodušší, protože téměř všichni literární kritici se shodují v názoru, že tento vliv je v Puigově díle možné najít. Upozorňují však také na to, že melodramatické motivy a kýč, které ho tak fascinovaly, nepocházejí pouze z klasických romantických filmů hollywoodské produkce, ale jejich původ lze vysledovat už v melodramatických rozhlasových hrách, románech na pokračování a také v tradičních argentinských hudebních útvarech bolero a tango.

Vycházejme tedy z předpokladu, že melodrama ve filmové podobě, jeho forma a obsah, vycházejí z konkrétního předobrazu, jímž je román na pokračování, „folletín“. Dante Carignano se ve své úvaze pokouší definovat tento druh románu, o jehož námětu říká: „Tematika mocné lásky, dramatizovaných citů a napětí vycházejícího ze zápletky, kterou čtenář předvídá, charakterizují veskrze citové zaměření románu na pokračování.“²⁵ Za nejčastější příjemce, tedy publikum takovýchto příběhů, bývají označovány ženy, a proto se také v roli hlavních hrdinů objevují ženské postavy. Do nich pak čtenáři promítají své představy a v nich vidí ztělesnění svých snů.

Příběh těchto románů povětšinou zahrnuje běžné životní situace, s nimiž se čtenář může lehce identifikovat a jejichž věrohodnost tak není narušena, odráží tedy náš svět a jeho hodnoty. Také kompozice a způsob, jakým jsou zápletky zobrazovány, jsou velice jednoduché, největší snahou bývá zachovat přehlednost tak, aby se čtenář bez obtíží orientoval. Záměrem románu na pokračování a potažmo melodramatu tedy není pokoušet se o nový, neobvyklý pohled, případně podpořený inovativním způsobem zobrazování nebo neobvyklou formou. Hlavním cílem je zaujmout čtenáře pokud možno přehledným a předvídatelným dějem, jehož námětem jsou především

²⁵ Ibid., s. 47. „La temática del amor intenso, de los sentimientos dramatizados y el suspenso regulador de desenlaces, mediante previsibles por el lector, caracterizan la economía esencialmente emocional de la narración folletinesca.“

vztahy mezi jednotlivými postavami díla, které jsou často charakterizovány velice jednoduchým a plochým způsobem, a vystupují tedy jako určité typy.

Čtenář se tedy v díle i v charakteristice postav velice dobře orientuje a ve svém pohledu je navíc poměrně často utvrzován, přičemž v tomto ohledu hraje velice důležitou úlohu právě předvídatelnost děje. Sentimentální motivy, vzájemné vztahy mezi postavami, ať již milostné nebo naopak týkající se nenávisti, intriky, to jsou charakteristické prvky, které ve čtenáři vzbuzují zvědavost a zároveň touhu promítnout svou vlastní existenci do těchto příběhů, a tím ho vtahují a nutí sledovat příběh dál; ze čtenáře se stává věrný „spoluúčastník“ příběhu. Záměrem je především odtržení od reality, od všednodennosti, do jiné skutečnosti, která se sice zakládá na principech našeho světa, avšak která zároveň nabízí jednodušší a jasnější řešení často navíc umocněné dobrým koncem. Než však román k takovému konci dospěje, sledujeme mnoho peripetií, zápletek a překážek, které musí hlavní hrdina/hrdinka překonat, přičemž bývá často vystaven nejruznějším nepřízním osudu nebo musí překonávat překážky kladené jinými postavami díla, které jeho štěstí nepřejí. Čtenář má tak opět možnost identifikovat se a soucítit s trpícím, nicméně vytrvalým protagonistou díla. I přes všechny tyto poměrně negativní rysy hrdinova příběhu, nejsou námětem takového románu nikdy existenciální otázky, boj jedince se sebou samým nebo krize hodnot, ale zápletky jednoduché, zcela přehledné, nejčastěji citové.

Důležitým faktorem je dále ostré rozlišení jednotlivých společenských vrstev. Jako ideál bývá představována nejvyšší vrstva, v níž se takové melodramatické příběhy mohou dít denně. K této společenské vrstvě také zástupci nižších skupin s obdivem vzhlíží a jejich touhou je dosáhnout podobné prestiže. Naopak nejnižší vrstva bývá zobrazována v souvislosti s chudobou a všemi negativními prvky, které jsou s ní spojovány.

Výše zmíněné rysy náleží především románu na pokračování, ze kterého však vycházejí jak rozhlasové hry, tak melodramatické snímky a později i telenovely. Jeden z hlavních rozdílů mezi románem na pokračování a telenovelou podle názoru Dante Carignaniho tkví v dalším zjednodušování především charakteristiky postav. Opět je zde hlavním tématem láska a milostné vztahy, postavy jsou však popisovány pouze jako typy a často vystupují ve vzájemné opozici, například hodný-zlý.

V telenovele dochází také ke změně způsobu, jakým jsou události zobrazovány. Důležitým prvkem je zde dialog, protože události se převážně nedějí před očima diváka, ale jsou „vyprávěny“, divák se tedy vše dovídá tím způsobem, že sleduje postavy díla, jak o něčem rozmlouvají. Základ napětí tedy tvoří slova.²⁶

Milagros Ezquerro v zásadě souhlasí s Carignaliho definicí a dodává, že v případě Manuela Puiga není třeba rozlišovat mezi tím, zda na jeho tvorbu mělo vliv spíše filmové umění v podobě melodramat, nebo román na pokračování. Hlavním prvkem, který mají tyto umělecké formy společný a který lze nalézt v Puigových románech, je sentimentálnost ve smyslu důrazu na zobrazování citů, především milostných, a obraz světa, který je ovládán vášněmi.²⁷ Dodejme, že tento svět bývá v melodramatických dílech popisován především ustálenými, stereotypními obrazy květnaté mluvy s přemírou přecitlivělosti po obsahové stránce a jeho charakteristickým prvkem je kýč. Také podle Lidie Santos je kýč základním prvkem románu *Nejhezčí tango*. Ten lze najít v jednotlivých promluvách postav, jejich myšlenkách, způsobu, jak se vyjadřují. Dále se však také vyskytuje ve způsobu, jakým jsou v románu používány a využívány klasické styly jednotlivých textů, například dopisy nebo články z regionálního tisku. Vypravěč pak tyto texty pouze řadí za sebou.²⁸

V následující části této práce se pokusíme výše zmíněný model melodramatického příběhu konfrontovat s románem Manuela Puiga *Nejhezčí tango* a určit, zda je skutečně možné v nich nalézt shodné rysy.

²⁶ Ibid., s. 48-49.

²⁷ Ibid., s. 52.

²⁸ SANTOS, Lidia. „Puig y el arte conceptual“. In *Kitsch tropical*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2004, s. 51.

2. PROLÍNÁNÍ LITERATURY A FILMU V ROMÁNU *NEJHEZČÍ TANGO*

Román *Nejhezčí tango* spisovatele Manuela Puiga byl poprvé vydán v roce 1969 a vzbudil značnou pozornost literárních kritiků i čtenářů, a to především kvůli své formě a způsobu, jakým je příběh tohoto románu vyprávěný. Charakteristických prvků Puigova inovativního přístupu k látce jsme se již dotkli v úvodní kapitole a v této části se na formu i obsah díla podíváme podrobněji. Nejprve se pokusíme charakterizovat dílo jako celek, povšimneme si kompozičního členění, postav a vypravěče. V další části se pak zaměříme na hlavní účel zkoumání této práce, tedy filmové prvky přítomné v tomto románu, respektive do jaké míry a jakým způsobem se v tomto díle prolíná filmová a literární vyprávěcí technika. V tomto ohledu budeme sledovat jak prvky formální, tak prvky tematické.

Puigův vypravěčský styl je velice těžké charakterizovat několika málo slovy. Jak jsme již naznačili v úvodní části této práce, domníváme se, že je do značné míry poznamenán filmovou tvorbou. To však není jediná charakteristika jeho děl. Omezíme-li se nyní pouze na román *Nejhezčí tango*, musíme zmínit také autorovu inspiraci příběhy (především) žen z maloměstského prostředí, jejich touhu vymanit se z této svazující společnosti a splnit si svůj životní sen – najít věčnou a dokonalou lásku a žít šťastně až do smrti. Svět, ve kterém také v životě postav hraje důležitou roli film, především jako možnost úniku od reality. Splývání vysokého – uměleckého ztvárnění obsahu – a nízkého – melodramatického námětu – je jedním z charakteristických rysů románu.

To první, co na Puigově tvorbě zaujme, je ohromná vzdálenost mezi pečlivým literárním zpracováním a průměrností, plytkostí světa zobrazovaných postav. Světa nízkého, nedůležitého a téměř nezajímavého. Postav obyčejných, nevýrazných, šedivých. Každodennost a všednost

(*humilis* ve významu nízký a bezcenný) coby jediné centrum spisovatelova zájmu.²⁹

V tomto románu se Manuel Puig vrací do krajiny svého dětství, do nekonečně vyschlé pampy. Románové městečko Coronel Vallejos má předobraz v Puigově rodném městě Genral Villegas a stejně tak jsou i postavy v tomto díle částečným obrazem jeho obyvatel. Tito lidé nejsou ničím výjimeční, žijí obyčejným životem, který si snaží zpestřit právě například navštěvováním filmových představení nebo posloucháním rozhlasových her na pokračování a příběhů ztvárněných v podobě tradičních argentinských hudebních skladeb, tanga a bolera. Všechny tyto druhy zábavy se vyznačují jistou mírou lidovosti, nezřídka bývají označovány za žánry nízké literatury s množstvím sentimentálních prvků. To je jejich únik od reality. Tito lidé navíc často ve svém životě postrádají pevné body v podobě určitých kulturních nebo celospolečenských hodnot, jelikož to jsou z velké části potomci evropských přistěhovalců z počátku století, kteří ještě tak úplně nezdomácněli v nové zemi. Proto je u nich také patrná velká snaha dosáhnout lepšího života, který si však často po vzoru hollywoodských filmů idealizují.

Odpověď na otázku literárního žánru tohoto díla je nejednoznačná. V románu nacházíme několik různých forem, především formu románu na pokračování, tzv. „folletín“, která je však ozvláštněna nebo obohacena i o mnoho dalších prvků – úryvky z dopisů, strohý popis událostí jediného dne z pohledu několika různých osob a s přesným udáváním času na minuty, policejní záznamy, články z novin, zápisky z diáře, popis fotografií v albu, popis místností, úmrtní oznámení, záznam proudu myšlenek nebo záznam rozhovorů. Tento román tedy nelze jednoznačně označit za představitele tzv. lidové četby, jelikož jeho námět se zcela neshoduje s komplexní uměleckou formou. Je také určen především čtenáři, který se nachází spíše na vyšší kulturní a společenské úrovni než postavy románu, aby mohl odhalit jednotlivé

²⁹ BORELLO, Rodolfo A. „Boquitas pintadas: narración y sentido“. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1991, n. 491, s. 7. „Lo primero que llama la atención en la obra de Puig es la enorme distancia entre la cuidada elaboración literaria y la medianía, la casi inanidad del mundo de los personajes representados. Mundo inferior, inimportante, y hasta ininteresante. Personajes comunes, oscuros, grises. Lo cotidiano o común (lo *humilis* en el sentido de bajo y sin valor) como centro único de la atención del novelista.“

vypravěčovy hry s formou i námětem, které by pro čtenáře onoho lidového románu na pokračování zůstaly skryty (což však na druhou stranu neznamena, že je mu znemožněno vcítit se do příběhu těchto postav). Suzanne Jill Levine dokonce označuje toto dílo jako parodii na román na pokračování³⁰, a také další literární kritici se kloní k názoru, že jde o důmyslné přepracování tohoto žánru nízké nebo lidové četby v dílo s vysokou uměleckou hodnotou.³¹

2.1. FORMA

2.1.1. Titul

Název románu *Nejhezčí tango* vychází z úryvku textu argentinského skladatele Alfreda Le Pery. Doslovný překlad originální verze tohoto románu by však zněl „Namalované rtíky.“³² Domníváme se, že tento doslovný překlad je poměrně důležitý, protože v sobě nese určitý význam, který je navíc postupně ještě rozšiřován. Román je totiž rozdělen do dvou částí nazvaných „Rtíky barvy karmínově rudé“ a „Modré, fialové a černé rtíky.“³³

Titul „Namalované rtíky“ může představovat jak samotné postavy tohoto díla, tak celkovou náladu nebo vyznění příběhu. Ačkoliv se v tento obrat v původním citátu z písně vztahuje především k ženám, zde, jak dále uvidíme, není nutné toto rozlišení dodržet.

Vycházejme z předpokladu, že každá část svým názvem v podstatě charakterizuje odehrávající se příběh. V první části sledujeme několik milostných vztahů, například mezi Juanem Carlosem a Mabel, jeho schůzky s Nené a také s vdovou a vztah mezi služkou Rabou a Panchem. Prakticky celá tato část se týká milostných zápletek, které jsou navíc ze strany ženských postav doplňovány o idealistické představy o lásce na celý život. Lze tedy uvažovat, že právě karmínová barva se k tomuto tématu velmi dobře hodí. Barva představuje hlavní téma této části,

³⁰ LEVINE, Suzanne Jill. „De traiciones y traducciones.“ In LORENZANO, Sandra, Op.cit., s. 83.

³¹ Např. BORELLO, Rodolfo A., Op. cit., s. 8.

³² PROKOPOVÁ, Libuše. „Pampa, tango a film.“ In PUIG, Manuel. *Nejhezčí tango*. Praha: Odeon, 1975, s. 228.

³³ „Boquitas pintadas de rojo carmesí“ a „Boquitas azules, violáceas y negras“. Vzhledem k tomu, že překlad názvů těchto dvou částí se v české verzi románu nevyskytuje, uvádíme překlad vlastní.

zatímco rtíky se mohou metonymicky vztahovat k postavám, kterých se to týká – což jsou postavy především ženské.

Druhá část, jejíž téma je naznačeno barvou modrou, fialovou a černou, je o poznání pesimističtější. Setkáváme se tu se stejnými postavami, ovšem už ve zcela jiných situacích. Dalo by se říci, že se už pevně začlenily do běžného stereotypního života (Nené) nebo je to v nejbližší době čeká (Mabel, potažmo i Raba). Černá barva jednoznačně představuje motiv smrti, konkrétně vraždu Pancha a podlehnutí tuberkulóze v případě Juana Carlose. Celkové vyznění je tedy podstatně temnější, představy o idealistické lásce byly vystřídány šedou a poměrně depresivní všednodenností. Barva, postupně tmavnoucí od modré, přes fialovou k černé, opět charakterizuje obsah, rtíky odkazují opět k postavám, tentokrát však bez rozdílu, zda se jedná o postavy ženské či mužské.

2.1.2. Kompozice románu

Podívejme se nyní blíže na kompoziční členění tohoto díla. Jak jsme již konstatovali, román má dvě části, přičemž každá z nich obsahuje osm kapitol; dohromady jich tedy román tvoří šestnáct. Tyto kapitoly nesou název „pokračování“, tedy například „Pokračování první“³⁴, a každá je navíc v úvodu doplněna o krátkou citaci ze skladeb tanga nebo bolera.³⁵ Tento fakt a také to, že dílo je doplněno podtitulem „Román na pokračování“, naznačuje autorův záměr přiblížit se zmiňované lidové tvorbě nebo nízké literatuře.

³⁴ Vycházíme z názvu uvedeného v českém překladu; v originálním znění „entrega“, významově tedy jedna část románu, které jsou postupně vydávány časopisecky nebo v samostatných sešitech na pokračování. Uvedená označení jsou však v české verzi oproti té originální mírně obměněna. Zatímco původní verze románu má od první kapitoly v názvu obsaženou řadovou číslovku (např. „Primera entrega“), v českém překladu je u první kapitoly uvedeno označení „Začátek románu“. Teprve druhá kapitola (ve španělské verzi „Segunda entrega“) nese název „Pokračování první“. V české verzi je tedy číslování kapitol vždy o jeden stupeň posunut. Obdobným způsobem jako začátek je pak vyřešen i konec románu, jelikož poslední, šestnáctá kapitola (ve španělské verzi „Decimosexta entrega“) je nazvána „Dokončení“. V této práci se pro zachování jednotného postupu budeme držet českých názvů uvedených v citovaném překladu.

³⁵ V českém vydání můžeme opět pozorovat odchylky od originálu, jelikož zde jsou úryvky tanga a bolera přiřazeny ke kapitolám v jiném pořadí než ve verzi španělské a z větší části jsou dokonce zaměněny za úryvky zcela odlišné.

Kapitoly jsou v knize rozděleny symetricky do dvou dílů, jejich délka je však nerovnoměrná. I na základě odlišného stylu každé kapitoly – některé obsahují například dopisy, jiné strohý popis dne postav, další se skládá převážně z dialogu – by se tedy mohlo zdát, že toto dílo nebylo psáno podle určitého modelu nebo předem promyšleného schématu. Když se však na kompozici podíváme blíže, zjistíme, že kapitoly dohromady skládají celek, kousek po kousku vytváří kompaktní příběh, který je čtenář na základě představených informací schopen zrekonstruovat. Proto se kompozice tohoto díla v jistých aspektech podobá kompozici typu tříště a tkáně³⁶. Daniela Hodrová k tomuto typu říká:

Také rozložení významů v textu se nevyznačuje pouze lineární dispozicí, nýbrž řada významů jeví nezřídka známky jakéhosi uspořádání v síti, nebo spíš v jakémsi poli, v němž „bloudí“ zlomky fiktivního světa a trosky jejich významů. Významy se „neřítí“ kamsi dopředu k nějakému konečnému a jedinému Smyslu, ale jsou roztroušeny po celém textu, vystávají na různých místech, v různých úrovních textu a nečekaných souvislostech [...]³⁷

Dodává ještě, že takový typ díla se podobá skládačce, puzzle, za kterou lze vysledovat autorův plán, který je možné zrekonstruovat a v některých případech i matematicky popsat.³⁸ Genevieve Fabry přirovnává román *Nejhezčí tango* k zamíchaným kartám, přičemž jednotlivé fragmenty musí dohromady poskládat až samotný čtenář.³⁹ Konkrétní matematický popis v případě tohoto díla samozřejmě pořídit nelze, avšak jistý plán nebo systém ve způsobu vyprávění příběhu bychom vysledovat mohli. Nutno podotknout, že v tomto případě se nejedná o kompozici typu tříště a tkáně v natolik radikální podobě, jakou je možno pozorovat v dílech jiných, určité prvky tohoto typu kompozice jsou však i tomuto románu vlastní.

V tomto díle však můžeme zároveň pozorovat i rysy kompozičního členění kruhového, a to v podobě určité cykličnosti a s ní souvisejícího explicitního

³⁶ HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001, s. 463.

³⁷ Ibid., s. 463.

³⁸ Ibid., s. 466.

³⁹ FABRY, Genevieve. *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 1998, s. 81.

zdůrazňování časového určení. Do vyprávění vstupujeme oznámením o smrti Juana Carlose v dubnu 1947, za nímž následují dopisy z období 12. 5. 1947 - 12. 8. 1947, které posílá Nené matce Juana Carlose a ve kterých se jí svěřuje se svými problémy, vypráví jí o svém životě a vzpomíná na Juana Carlose. Z této písemné konverzace máme možnost sledovat pouze jednu část, tedy tu, ve které promlouvá Nené, odpovědi doni Leonory chybí.

Tyto dopisy se objevují vedle úmrtního oznámení v úvodní kapitole „Začátek románu“ a ještě v kapitole následující („Pokračování první“). V „Pokračování druhém“ se pak přesouváme v čase zpět, jelikož sledujeme popis jednotlivých výjevů z alba fotografií, které zachycují různé události přibližně do roku 1937. Následuje popis dívčí ložnice datovaný taktéž 1937, několik úryvků ze společenského časopisu z roku 1936 a záznamy z diáře z března až září 1935. Pokračování třetí až sedmé pak zahrnuje období od dubna do září 1937, tímto okruhem také končí první díl románu.

„Pokračování osmé“ popisuje události roku 1938 a vyprávění plyne bez větších časových skoků až do „Pokračování jedenáctého“. Následující dvě kapitoly nemají žádné explicitní časové udání, podle promluv postav se však lze dohadovat, že je nedělí víc než tři roky od posledních událostí. Až na konci „Pokračování třináctého“ je zaznamenána smrt Juana Carlose dne 18. 4. 1947 a v další kapitole jsou zveřejněny zmíněné chybějící odpovědi doni Leonory na dopisy od Nené z průběhu roku 1947. Poslední kapitola nazvaná „Dokončení“ obsahuje popis jediného dne, konkrétně 15. 9. 1968, kdy zemřela Nené, a román končí úryvky z milostných dopisů od Juana Carlose, které Nélidin manžel na její přání spálil.

Román tedy zahrnuje události od roku 1935 do roku 1968, přičemž hlavní důraz leží na časovém období let 1937 až přibližně 1939, tedy období, které popisuje „Pokračování třetí“ až „Pokračování jedenácté“. Zbývající události, které jsou však neméně důležité, slouží pro dokreslení, dokončení nebo vysvětlení hlavního děje. Vyprávění zároveň začíná i končí stejnou situací, totiž oznámením o smrti Juana Carlose, a je v první i poslední kapitole doplněno o korespondenci, v níž jsou však uvedeny dopisy vždy jen jednoho odesílatele – Nené na začátku románu a matky Juana Carlose, respektive jeho sestry, která se za matku vydává, na konci. Poslední kapitolu „Dokončení“ pak lze chápat jako určitý dodatek, jímž se také uzavírá celý

tematický kruh, jelikož smrtí Nélidy a spálením milostných dopisů od Juana Carlose také končí láska, kterou Nélida svými vzpomínkami na Juana Carlose udržovala při životě i po jeho smrti. Cyklická forma s množstvím časových skoků, návratů zpět v čas a zmínek roztroušených po celém románu uzavírá příběh do kruhu, ze kterého tak v podobě určitého epilogu vystupuje jen záznam o Nélidině smrti.

2.1.3. Vypravěč

Jak již bylo v úvodu poznamenáno, v románu *Nejhezčí tango* se vyskytuje autorský vypravěč, tedy vypravěč, který stojí nad dějem, má od něj určitý odstup a který má absolutní přehled o postavách i jejich konání, je tedy vševědoucí. Zároveň se však jedná o vypravěče, který se v díle neprojevuje, nezasahuje do děje a nechává postavy vystupovat a jednat, aniž by jejich činy hodnotil nebo komentoval. Nezúčastněný vypravěč je dobře patrný například v pasážích, kde strohým jazykem popisuje činy a chování postav:

Se sentó a la mesa, de espaldas a la cocina a leña. Su padre entró a lavarse las manos en la pileta ocupada por una cacerola sucia y le reprochó que la noche anterior se hubiese despedido de Juan Carlos casi a medianoche, pese al viento frío, conversando junto al portón desde las 22.00. Nélida tomó la sopa sin contestar, su madre sirvió papas hervidas e hígado saltado. Cada uno tomó tres cuartos de vaso de vino. Nélida dijo que la cajera no la había saludado al entrar a la tienda, cortó algunos granos de un racimo de uvas y se recostó en su habitación.⁴⁰

Nélida si umyla ruce a sedla si ke stolu zády ke sporáku na dříví. Otec si přišel opláchnout ruce nad výlevkou, kde byl špinavý kastrol, a vytkl jí, že se včera rozloučila s Juanem Carlosem skoro až o půlnoci, a přitom byl studený vítr a stáli od desíti hodin u branky. Nélida neodpověděla a zhltnula polévku. Matka přinesla dušená játra a vařené brambory. Každý si nalil tři čtvrtě

⁴⁰ PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1998, s. 56-57. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

sklenice vína. Nélida řekla, že ji pokladní ráno ani nepozdravila, utrhla si pár zrněk vína a šla si lehnout k sobě do pokoje.⁴¹

Nicméně i tento autorský vypravěč, po většinu děje skrytý, několikrát z této pozice vystoupí a v díle se projeví, když popisuje myšlenky postav nebo jejich pocity:

La casa estaba en silencio. Pensó que Nené había dejado un vacío en casa que nadie llenaría. Recordó los dos meses que habían estado separados a raíz de un incidente penoso, muchos años atrás. No se arrepentía de haber superado todo orgullo para ir a buscarla a Córdoba, donde ella se había refugiado con los dos hijos. (s. 280)

V bytě bylo ticho. Napadlo ho, že po Nené zůstalo v domě prázdné, které nikdo nezaplní. Vzpomněl si, jak se jednou před mnoha léty po trapném výstupu s Nené rozešli a žili pak dva měsíce od sebe. Nelitoval, že tehdy přemohl veškerou hrdost a zajel pro Nené a děti do Córdoba. (s. 226)

V této ukázce sledujeme pocity Nélidina manžela a jeho vzpomínky na ni, a to klasickým vypravěčským stylem, který je charakteristický pro vševědoucího vypravěče. Takovýto vypravěč se zároveň vzdává své objektivity, nenabízí nám pouze objektivní informace, fakta, ale dovolí nám nahlédnout také do duše postav, a to dokonce konkrétními uvozovacími větami: „Napadlo ho“ nebo „Nelitoval“. Bez tohoto jeho zásahu by čtenář neměl možnost takto bezprostředně pozorovat myšlenky postav.

Takové pasáže jsou však v porovnání s nezúčastněným, strohým a chladným popisem vypravěče v menšině. Dokonce i v ostatních případech, kdy vypravěč představuje myšlenky postav, děje se tak jazykem přímým, jednoduchým, jako bychom před sebou viděli nějaký záběr do vzpomínek postav.

V některých případech pak můžeme pozorovat ještě další způsob zobrazení pocitů nebo myšlenek postav, a to konkrétně v situacích, kdy vypravěč nepopisuje

⁴¹ PUIG, Manuel. *Nejhezčí tango*. Přel. Libuše Prokopová. Praha: Odeon, 1975, s. 48. Všechny následující citace jsou z tohoto vydání.

vnitřní svět postav přímo, například uvozovacími větami typu „Myslel si“, ale činí tak pomocí určitých scénických poznámek, které jsou psány čistě neosobním, objektivním stylem. Tento popis nalezneme například na konci „Pokračování šestého“, kde sledujeme úvahy Juana Carlosova přítele v léčebně, když přemýšlí o situaci svého známého:

INTERROGANTES QUE SE FORMULÓ EL OCUPANTE DE LA
HABITACIÓN CATORCE AL CONSIDERAR EL CASO DE SU AMIGO

¿se atrevía Juan Carlos, si conociese la gravedad de su mal, a ligar una mujer
a su vida con los lazos del matrimonio?

¿tenía conciencia Juan Carlos de la gravedad de su mal?

¿aceptaría Nené, en caso de ser virgen, casarse con un tuberculoso?

¿aceptaría Nené, en caso de no ser virgen, casarse con un tuberculoso?

(s. 127)

OTÁZKY, KTERÉ SI POLOŽIL PACIENT Z POKOJE ČÍSLO ČTRNÁCT
PŘI POSUZOVÁNÍ PŘÍPADU SVÉHO PŘÍTELE

Odvážil by se Juan Carlos připoutat k sobě nějakou ženu svazkem
manželským v případě, že by znal vážnost své choroby?

Je si vůbec Juan Carlos vědom vážnosti své choroby?

Bude Nené souhlasit se sňatkem s tuberkulózním člověkem, je-li panna?

Bude Nené souhlasit se sňatkem s tuberkulózním člověkem, není-li panna?

(s. 102)

Obsah této pasáže je naznačen nadpisem v úvodu, jenž má charakter ryze neosobní. Samotný obsah se naopak týká myšlenek postavy, otázek, které si klade přítel Juana Carlose. Tyto otázky mohou působit dojmem určitých úryvků vnitřního monologu, avšak právě jen úryvků, jelikož odpovědi ani další úvahy, které by postava na toto téma mohla rozvádět, v této pasáži uvedeny nejsou. Z tohoto důvodu mohou tyto otázky také připomínat pouhé poznámky zapsané v bodech, které spíše vybízí samotného čtenáře k vlastním úvahám. Vypravěč se tímto způsobem vyhýbá přímému zobrazení myšlenek a uchovává si tak odstup.

Fabry dodává, že vypravěčův odstup od popisovaného děje ještě zdůrazňuje udávání přesného času jednotlivých situací – v některých pasážích se čtenář dozvídá téměř minutu po minutě, co která postava dělala nebo co si myslela. Myšlenky postav bývají pak často uvozovány ryze strohými větami typu „pensó [...] en la posibilidad de que“ (s. 57-58) („myslela [...] na možnost, že“, s. 48-49), které se dokonce mohou opakovat několikrát za sebou v rámci jedné pasáže. Tyto faktory pak čtenáři do značné míry znemožňují vcítit se do postav, a vytváří tak odstup.⁴²

Nezúčastněný popis má ještě jeden výrazný účinek na čtenáře, nutí ho totiž aktivně spolupracovat při porozumění a interpretaci díla. Společně s kompozicí románu je vypravěč jedním z hlavních faktorů, které čtenáři nezesnadňují práci a vybízí ho k samostatné rekonstrukci děje představovaného především náznaky. Podle Borella Puig ve svém díle vytváří „[...] odstup vypravěče od materiálu a odstup čtenáře, který tím, že se podílí na sestavování textu, si ho uvědomuje, jeho dynamiku a jeho mnohem hlubší a svazující sémantickou strukturu.“⁴³

Čtenář tohoto díla má sice k dispozici všechny informace včetně různých podrobností, smysl a význam z nich však musí vyvodit již sám. Mnohokrát se v tomto románu setkáváme s informacemi, které pro nás na začátku vyprávění nemají výraznější význam, které však jsou pro doplnění celkového obrazu nezbytné. Čtenář by tak v nejlepším případě měl přečíst tuto knihu ještě jednou, protože v určitých případech teprve na druhý pohled zjistí, kolik návodů mu je v průběhu děje vypravěčem zprostředkováno, které mu na první pohled unikly. To se týká například pasáže, v níž je popisován Mabelin pokoj, která končí následujícím odstavcem:

Detrás de la ventana de la habitación ya descrita se ve un primer patio, cubierto por plantas de parra que se trepan y enroscan a un tejido de alambra colocado a modo de techo, más allá canteros con rosales y jazmineros, por último una gran higuera que sobrepasa la altura del tapial lindante con un terreno donde se construye el edificio de dos pisos destinado a la nueva Comisaría. Uno de los albañiles de la obra se protege del sol con una boina

⁴² FABRY, Genevieve, Op. cit., s. 135.

⁴³ BORELLO, Rodolfo A., Op. cit., s. 15. „[...] alejamiento del narrador con respecto a su material, y alejamiento del lector que, al colaborar con el ‘armado’ del texto asume una conciencia del mismo, de su dinámica y su estructura semántica mucho más honda y mucho más rica y comprometida.“

Z okna popsaného pokoje je výhled na patio s altánkem obrostlým psím vínem, které se popíná a kroučí po drátěné síti tvořící jakési loubí. Za ním jsou záhony růží a jasmínů, pak vysoký fikovník, který přerůstá až přes zadní zídku, za kterou je pozemek, na němž je rozestavěná dvoupatrová budova nového policejního komisařství. Jeden ze zedníků se chrání před sluncem rádiovkou, z níž se mu derou kudrnaté vlasy, černé jako hustý knír nad velkými ústy a jako jeho oči, hledící z lešení mezi větvemi fikovníku směrem k růžím, jasmínu a psímu vínu a oknům se záclonkami z bílého tylu se zelenými puntíky. (s. 42)

Dalším případem, kdy čtenář je nucen podílet se na doplňování děje, jsou například pasáže, ve kterých vidíme pouze jednu část rozhovoru, a tu druhou musíme vytušit nebo sami doplnit na základě náznaků a způsobů, jak jsou kladeny otázky nebo jakou dostaneme odpověď. V románu se objevují takovéto pasáže dvě, jedna v „Pokračování pátém“, kde si Juan Carlos nechává věštit budoucnost od cikánky, a čtenář vidí pouze cikánčiny reakce a za nimi bílá místa.

28

Povím ti minulost, přítomnost i budoucnost. Jenom budoucnost?
No dobrá, tak ti povím jenom budoucnost; to jiný holoubci, který ke mně
choděj, chtějí z přítomnosti vědět aspoň, jestli je ta jejich holubička miluje.
Nebo jsi ty takový krasavec, že je ti to jedno? Máš ji asi jistou.
Za stejnou cenu, ale to ti nemůžu říct já, to teprv karty. Jsi hezký, ale zbrklý.
(s. 78)

I přes tuto nesnázi je však poměrně jednoduché představit si repliky Juana Carlose, protože způsob, jakým mu žena odpovídá, velmi dobře naznačuje obsah výroků Juana Carlose.

Druhá obdobná situace se pak nachází na začátku „Pokračování třináctého“ v rozhovoru Mabel s knězem, ke kterému se přišla vyzpovídat. Tentokrát slyšíme jen tu část dialogu, která náleží Mabel, a ani zde bílá místa v rozhovoru porozumění nikterak nebrání.

Opačný případ, tedy ten, kdy je dialog doplněn ještě o jednu rovinu, která čtenáři dovysvětluje význam replik a odkrývá myšlenky postav, nalezneme v knize také na dvou místech. V prvním případě sledujeme na konci „Pokračování devátého“ rozhovor mezi Mabel a Panchem a díky záznamům jejich myšlenek můžeme pozorovat také druhý, „skrytý“ význam jejich slov. Na stejném principu pak funguje rozhovor mezi Celinou, sestrou Juana Carlose, a vdovou, u které Juan Carlos bydlel poslední roky svého života:

- ¿Se puede? *el estómago se me revuelve*
- Sí, pase por favor. La estaba esperando, *qué arreglada se vino la petisa*
- Qué lindas tiene las plantas... *pero la casa da asco*
- Es lo único que me daría lástima dejar, si me voy de Vallejos... *¿qué mirás tanto los mosaicos rotos del piso? se vino impecable, la lana del tapado es cara, el sombrero de fieltro*
- Qué frío hace ¿no? *no tiene estufa, esta orillera* (s. 207)

„Možno vstoupit?“ *zdvihá se mi žaludek*
 „Prosím, pojd'te dál. Čekala jsem vás.“ *ta se na mne nějak vyparádila, mrňous*
 „Máte tu hezké kytičky...“ *zato ten barák je úplný hnus*
 „To je také to jediné, po čem se mi bude stýskat, až odjedu z Vallejos...“ *co čumiš, ještě jsi neviděla rozbitý dlaždičky na podlaze? oblečená je ale bezvadně, drahý vlněný kabát, plstěný klobouk*
 „To je zima, co?“ *ta káča snad nemá ani kamínka* (s. 167)

Fabry k těmto dvěma případům „komentovaného“ dialogu podotýká, že tyto dodatky nebo komentáře za vlastními výroky postav neslouží ani tak k upřesnění myšlenek postavy nebo rozšíření její charakteristiky, ale spíše metaforicky vyjadřují způsob myšlení a chování celé maloměstské společnosti, v tomto případě obyvatel městečka Coronel Vallejos.⁴⁴

Na určitých místech románu pak můžeme pozorovat dokonce přímý vhled do vnitřního světa postav, a to pomocí záznamu jejich myšlenek, který se podobá záznamu proudu vědomí. Ani v těchto pasážích se vypravěč nijak výrazně neprojevuje, nevystupuje jako komentátor, ale díky jeho vševědounosti můžeme nahlédnout do nitra postav. Jako příklad můžeme uvést úryvek z „Pokračování sedmého“, kde sledujeme návrat Juana Carlose z léčebny:

... el colectivo, el barquinazo, la polvareda, la ventanilla, el campo, el alambrado, las vacas, el pasto, el chofer, la gorra, la ventanilla, el caballo, un rancho, el poste del telégrafo, el poste de la Unión Telefónica, el respaldo del asiento de adelante, las piernas, la raya del pantalón, el barquinazo, las sentaderas, prohibido fumar en este vehículo, el chicle, la ventanilla, el campo, las vacas, el pasto, los choclos, [...] los frenos, las piernas, los calambres, el sombrero, el poncho, la valija, mi hermana, el abrazo, los cachetes, el viento, el poncho, el frío, la tos, tres cuadras, la valija, Tienda Al Barato Argentino, Consultorio Dr. Aschero, Bar La Unión, el sudor, los

⁴⁴ FABRY, Genevieve, Op. cit., s. 141.

sobacos, los pies, la ingele, el picor, los vecinos, la vereda, la puerta de calle abierta, mi madre, la pañoleta negra, el abrazo, las lágrimas [...] (s. 140-141)

... autobus, drkotání, prach, okénko, pole, ohrada, krávy, pastviny, šofér, čepice, okénko, kůň, rančo, telegrafní sloup, telefonní vedení, opěradlo předního sedadla, nohy, puky u kalhot, drkotání, hýždě, kouření zakázáno, žvýkačka, okénko, pole, krávy, pastviny, kukuřice, [...] brzdy, nohy, křeče, klobouk, pončo, zavazadlo, moje sestra, objetí, tváře, vítr, pončo, zima, kašel, tři bloky, zavazadlo, obchodní dům U levného Argentinece, kavárna Unión, ordinace MUDr. Aschera, kavárna Unión, pot, podpaží, nohy, slabiny, svědění, sousedé, chodník, otevřená domovní vrata, moje matka, černý šál, objetí, slzy [...] (s. 112-113)

Jak je vidět, i tyto pasáže mají do jisté míry charakter nezúčastněného popisu okolí, osob, věcí, které postava vidí nebo slyší. V jiných případech – například v „Pokračování desátém“, kdy sledujeme Rabu při praní prádla, nebo o kousek dále, když vidíme Pancha, jak se potají krade z Mabelina pokoje, a jsme svědky jeho vraždy – se tyto smyslové záznamy mísí s myšlenkami postavy (Raba myslí na svého syna; Pancho vzpomíná na Mabel), které mohou být vyvolané na základě nejrůznějších podnětů (Raba poslouchá v rádiu tango, text písně se mísí s jejími myšlenkami a obě úrovně se navzájem proplétají).

Otázka přítomnosti vypravěče v Puigově díle – ať již vypravěče vševědoucího nebo obecně – je neustále diskutována a rozebírána. Na předchozích ukázkách jsme si mohli povšimnout, že vypravěč, když už v díle přítomný je, do děje nezasahuje. Tento fakt vede určité kritiky k názoru, že v Puigových románech se vypravěč nevyskytuje vůbec a jeho místo zaujímají postavy, respektive jejich hlasy, takže místo jednoho vypravěčova hlasu slyšíme celý sbor.⁴⁵ Manuel Puig k tomu sám dodává: „[...] myslím, že jedním z hlavních důvodů této vypravěčovy nepřítomnosti je ten, že

⁴⁵ Např. Pere Gimferrer, *Semana de autor. Manuel Puig*. Op. cit., s. 20-21.

můj hlas, můj vlastní hlas, mě nudí, nezajímá mě. Více mě zajímá slyšet hlasy postav.“⁴⁶

Co se týče postav, jsou to právě jejich promluvy, myšlenky nebo činy, které je charakterizují. O postavách není vypravěčem explicitně zprostředkovaná jediná vlastnost, vše se dozvídáme nepřímou. Dialogy jsou tedy jedním ze zdrojů této charakteristiky, ale také například úplně obyčejný popis běžného dne se všemi zdánlivě nedůležitými detaily o postavách prozradí mnohé.

Juan Carlos vystupuje v tomto románu v pozici místního donchuána, odkazuje tedy značně ironickým způsobem na klasickou literární postavu. Suzanne Jill Levine k tomu dodává, že iniciály Juana Carloseva jména mohou poukazovat také na postavu Ježíše Krista (JesuCristo), s nímž by ho spojovala i smrt o velikonočním týdnu a jeho pozice „mučedníka“. V neposlední řadě ho s Ježíšem pojí i postava věrné milující ženy, v tomto případě v podobě Nené, která ho ve svých myšlenkách drží stále při životě a dopřává mu tak věčný život.⁴⁷

Juana Carlose nejlépe charakterizují jeho činy, vysedávání s přáteli v kavárnách, milostné pletky, lehkomyšlný přístup k léčbě své nemoci. Na rozdíl od svých ženských protějšků nedostává v knize tolik prostoru pro vyjádření svých myšlenek – pokud nepočítáme milostné dopisy, které posílá z léčebny, avšak věrohodnost zde vyjadřovaných myšlenek a pocitů nemůže být úplně zaručena. Přesto se v tomto románu najdou i přirozené a do značné míry také věrohodné projevy této postavy. Jedním z nich je například zmiňovaný proud vědomí, který můžeme sledovat při cestě Juana Carlose z léčebny zpět domů. Další takový zápis, i když poněkud odlišného charakteru, je jeho diář, respektive poznámky, které si zapisuje k jednotlivým datům.

Domingo 19, San José. Milonga en el Club, convidé a Pepe y a los hermanos

Barros, dos bueltas. Me la deben para la próxima.

Miércoles 22, Santa Lea, monja. Cita a las 19, Clarita.

⁴⁶ *Semana de autor. Manuel Puig. Op. cit., s. 93.* „[...] creo que una de las razones principales de esta ausencia del narrador es que a mí mi voz, mi propia voz, me aburre, no me interesa. Yo estoy más interesado en oír la voz de los personajes.“

⁴⁷ LEVINE, Suzanne Jill, *Op. cit., s. 83.*

Jueves 23, San Victoriano, mártir. Cita en La Criolla, Amalia, conseguir coche.

Sábado 25, Anunciación de la Virgen María. Viuda, 2 de la mañana. (s. 50-51)

Neděle 19., svatého Josefa. Ples v klubu, pozval jsem Pepeho a bratry Barrosovy na dvě rundy. Příště platěj oni.

Středa 22., svaté Ley, řeholnice. V 19 hodin rande s Claritou.

Čtvrtek 23., svatého Viktora, mučedníka. Rande s Amalií u Kreolky. Sehnat auto.

Sobota 25., Zvěstování Panny Marie. Vdova do dvou do rána. (s. 43)

Takto nepřímou, jen několika málo poznámkami, si čtenář může udělat představu o jedné z hlavních postav tohoto díla. Nutno dodat, že tato charakteristika je v průběhu děje jen nepatrně doplněna o další podrobnosti, nicméně vlastnosti Juana Carlose načrtnuté zde na začátku románu jsou výstižné a v podstatě neměnné.

2.2. FILMOVÝ JAZYK V ROMÁNU *NEJHEZČÍ TANGO*

Jak jsme již konstatovali v úvodu této práce, literární a filmová technika se v mnohém liší, ale zároveň se oba druhy umění navzájem velmi ovlivňují, a to dokonce oběma směry – můžeme nalézt vliv filmového umění v literárním díle, ale také prvky literatury ve filmu. V této části práce se podrobněji zaměříme na prvně jmenovaný případ, a to konkrétně na přítomnost filmových prvků formálních v díle Manuela Puiga *Nejhezčí tango*.

Jako východisko pro naše zkoumání nám poslouží definice filmu a literatury představená v první části této práce. Podle této charakteristiky je základním prvkem filmového umění záběr, zatímco k umění literárnímu se váže slovo. Od tohoto konstatování je také možné odvodit další tvrzení, totiž že film události, postavy, jejich jednání převážně ukazuje a literatura spíše popisuje. Tento charakteristický rys pak vychází z veškerých technických možností obou druhů umění.

2.2.1. Vypravěč-kamera

Puigovo dílo *Nejhezčí tango* bývá tradičně označováno za románový útvar, někdy dokonce ještě specifičtěji za román na pokračování. O tom, že jde o dílo literární, není pochyb, domníváme se však, že je do značné míry ovlivněné právě filmovou tvorbou. Podívejme se nejprve na způsob zobrazování užívaný v této knize. Jako příklad můžeme uvést ukázkou hned z první kapitoly „Začátek románu“, kde se vyskytují dopisy, které píše Nélida matce Juana Carlose. Tato korespondence je v románu kompletně zveřejněná, včetně data, oslovení a podpisu. Hned za dopisem však následuje vypravěčova poznámka:

Iluminada por la nueva barra fluorescente de la cocina, después de tapar el frasco de tinta mira sus manos y al notar manchados los dedos que sostenían la lapicera, se dirige a la piletta de lavar los platos. Con una piedra quita la tinta y se seca con un repasador. Toma el sobre, humedece el borde

engomado con saliva y mira durante algunos segundos los rumbos multicolores del hule que cubre la mesa. (s. 9)

Ve světle nové kuchyňské zářivky zašroubuje lahvičku inkoustu, podívá se na ruce, zjistí, že si umazala prsty od násadky, jde k výlevce, odstraní pemzou inkoust a utře se do utěrky. Vezme obálku, nasliní lepidlo na okraji a zahledí se na barevné kosočtverce ubrusu z voskovaného plátna. (s. 8)

Tento komentář, který objasňuje činy románové postavy po dopsání dopisu, má charakter spíše technický, do značné míry připomíná scénickou poznámku nebo úryvek ze scénáře. Vypravěč vystupuje ve své, pro tento román typické, roli nezúčastněného pozorovatele, který jen popisuje to, co je možné vidět. Je tomu tak i v dalších pasážích této a následující kapitoly, kde se objevují popisy vnitřního prožívání postavy, opět jazykem strohým a objektivním:

Arroja la lapicera con fuerza contra la pileta de lavar, toma las hojas escritas y las rompe en pedazos. Un niño recoge del suelo la lapicera, la examina y le comunica a su madre que está rota. (s. 32)

Prudce odhodí násadku směrem k dřezu, vezme popsané papíry a roztrhá je na kousky. Dítě sebere násadku ze země, prohlédne ji a řekne matce, že je zlomená. (s. 28)

Kromě vypravěčova odstupu je zde patrný také specifický výběr slov – poměrně neutrálních, nikoliv expresivních nebo jinak citově zabarvených. Čtenář tak získává přehled o situaci tak, jak se patrně stala, ale detaily týkající se vnitřního prožívání postav a důvodů jejich chování musí z těchto objektivních informací vyvodit sám. Při této dedukci může čtenáři pochopitelně napomáhat obsah zveřejněných dopisů, ale zde je třeba upozornit na otázku jejich důvěryhodnosti. Nélida píše matce Juana Carlose především proto, aby od ní získala zpět jí adresované milostné dopisy, ale zároveň se jí svěřuje se svými starostmi a nelehkým životem v Buenos Aires. Zmiňuje se také o svém vztahu s Juanem Carlosem a v určitých

pasážích se snaží podat svou verzi příběhu a očistit svou postavu od všech pomluv. Kromě jediného dopisu, který napíše téměř v afektu a vzápětí ho ihned roztrhá, však není ani v jednom psaní zcela upřímná a její vyprávění je do velké míry ovlivněno subjektivním pohledem. To však čtenář neví a na začátku románu se této skutečnosti teprve dohaduje, skutečný obraz získá až po úplném přečtení románu. Náznaky, nápovědy, skryté významy slov, nedorečené věty, to vše jsou v tomto díle prvky velmi důležité pro jeho celkové pochopení, kterého se čtenář musí krok za krokem dobrat sám.

Vraťme se však zpět k filmovým prvkům vyskytujícím se v tomto románu. Hned v následující kapitole „Pokračování druhé“ se opět setkáváme s nezúčastněným popisem. Zde sledujeme popis alba fotografií hlavního protagonisty Juana Carlose. V tomto popisu se dozvídáme veškeré podrobnosti o tom, jak album vypadá, jakou má velikost, co přesně obsahuje, v jakém pořadí za sebou fotografie následují a pochopitelně co je na každé z nich možné vidět. Osoby zde nejsou jmenovány nebo blíže určeny rodinným označením, pouze v některých případech se pod fotkou nebo v nadpisu jednotlivých stran objeví konkrétnější popis typu „Mis venerados tatas“ (s. 37) („Moji vážení rodičové“, s. 32), „A Juan Carlos, más que un amigo un hermano, Pancho“ (s. 40) („Juanu Carlosovi v přátelství a bratské lásce Pancho“, s. 34). U ostatních osob se však musí čtenář opět podle kontextu nebo celkového výjevu domýšlet, o koho jde. Osoby, popřípadě věci nebo krajina vyskytující se na fotkách jsou výhradně popsány jen, co se týče vzhledu nebo vystupování.

[...] un terreno baldío con hamacas, trapecios, barras y argollas para atletismo, al fondo un cerco de alambre tejido y detrás algunas casas diseminadas en la llanura, yuyos achaparrados y un adolescente de pelo castaño claro apoyado en una barra mirando a la cámara, camisa con el cuello desabotonado, corbata y brazal de luto, pantalón semilargo hasta por debajo de la rodilla, medias negras hasta el muslo y alpargatas, a su lado otro adolescente con el pelo negro rizado que escapa de la boina vasca, ropa raída y expresión de alegría salvaje al sostenerse en el aire tomándose de la argolla con un solo brazo, las piernas en ángulo recto con el tronco [...] (s. 39-40)

[...] holé hřiště s lehátky a tělocvičným náradím – hrazdy, kladiny, kruhy –, v pozadí drátěný plot a za ním pár stavení rozesetých po pláni, pošlapaná tráva, jinoch se světle kaštanovými vlasy se opírá o hrazdu a hledí do objektivu, má rozepnutý knoflíček u košile, kravatu a smuteční pásku, pumpky, černé podkolenky a konopné střevíce, vedle něho mladík s černými kudrnatými vlasy, které se mu derou zpod rádiovky, má ošuntělý oblek a výraz divoké radosti, protože se dovede držet jedinou rukou kruhů a mít přitom nohy zdvižené v pravém úhlu k tělu [...] (s. 34)

Jak je z ukázky patrné, jedná se o velice podrobný popis všech objektů, které je možné na fotografii vidět. V těchto popisech se zároveň neobjevuje jakákoliv subjektivní interpretace zachyceného výjevu nebo konkrétní osoby, kromě jediné poznámky. V případě, kdy je na jedné fotce představována Mabel, dozvídáme se: „[...] pelo rubio peinado hacia arriba descubriendo la nuca, ojos claros con expresión deslumbrada, propia de quien contempla o imagina algo hermoso [...]“ (s. 41) („[...] má nahoru vyčesané vlasy, obnaženou šíji, světlé oči a v nich výraz okouzlení jako někdo, kdo vidí nebo představuje si cosi krásného [...]“, s. 35). Zde je nezúčastněný popis doplněn o určitou interpretaci dívčina pohledu, která sice ze zobrazeného výjevu může být pro diváka filmu nebo pro osobu, která si fotografii prohlíží, zjevně patrná, nikoliv však pro čtenáře, který přece jen na rozdíl od diváka nemá výhodu vizuálního vnímání obrazu a v jistých momentech proto potřebuje určité přiblížení, přirovnání. Také v závěrečné poznámce této pasáže, kde vypravěč poznamenává, že fotografie je téměř nečitelná, jelikož byla pořízena proti světlu, vystupuje ze své pozice srovnatelné s objektivem kamery a svým komentářem zasahuje do popisu. Je tedy zřejmé, že snaha o udržení vypravěčské objektivy není za všech okolností v literárním díle možná, nicméně celkový záměr této pasáže – neutrální, nezúčastněný popis – je tu dosažen.

V téže kapitole následuje za albem fotografií pasáž nazvaná „Dívčí ložnice, 1973“, ve které je stejně zevrubně popsán Mabelin pokoj. Opět se zde dozvídáme nejružnější podrobnosti, co se týče vybavení místnosti, rozmístění a vzhledu nábytku i dalších předmětů, a to stejným nezúčastněným stylem jako v pasáži předchozí.

Entrando a la derecha una cama de plaza y media, con la cabecera pegada a la pared y encima un crucifijo con la cruz de madera y el Cristo de bronce. A la izquierda de la cama una pequeña biblioteca de cuatro estantes cargados de libros de texto de la escuela normal y algunas novelas. Los libros de texto forrados con papel marrón y etiquetados: “María Mabel Sáenz-Colegio Nuestra Señora del Pilar-Buenos Aires”. A la derecha de la cama la mesa de luz con un velador de pantalla de gasa blanca con motas verdes, al igual que las cortinas de las ventanas y el cubrecama. (s. 42)

Napravo od vchodu široká postel s čelem u zdi a nad ní dřevěný kříž s bronzovým Kristem. Nalevo od postele knihovnička se čtyřmi políčkami a v ní učebnice z učitelského ústavu a romány. Školní knihy mají hnědý přebal a štítek s nápisem: „María Mabel Sáenzová, kolej Panny Marie Na sloupu, Buenos Aires“. Vpravo u postele je noční stolek, na něm lampa se stínidlem z bílého tylu se zelenými puntíky a z téže látky jsou i záclony na oknech a pokrývka přes postel. (s. 35-36)

Obzvláště zde je pak snadné představit si místo vypravěčova hlasu obraz zprostředkovaný filmovou kamerou, která odhaluje všechny detaily a zákoutí místnosti a subjektivní hodnocení přitom ponechává na divákovi. Zajímavé je, že v prvních větách dokonce chybí sloveso, předměty jsou sice popsány a je určeno, kde se nachází, ale velice strohým a odměřeným jazykem, který působí dojmem, jako by tato pasáž byla vyjmuta z nějakého konceptu nebo ze scénických poznámek.⁴⁸ Také jméno postavy, jíž tento pokoj patří, se dozvídáme nepřímou, z nápisu na učebnicích. Důležitým faktorem tu tedy opět zůstává především to, co čtenář může sám „spatřit“, a na tomto základě si může vytvořit svou představu. Zároveň však čtenář nedostává příliš volného prostoru pro vlastní představivost, vše je popsáno velmi zevrubně a zdůrazněny jsou veškeré detaily zobrazovaných předmětů. Hlavním čtenářovým úkolem je pak tyto informace interpretovat a vytvořit si tak obraz nejen o místnosti samotné, ale také o jejím majiteli.

⁴⁸ V této pasáži je opět možné zaregistrovat jistý rozdíl mezi originální verzí a českým překladem, ze kterého v této práci vycházíme. V české verzi totiž již od třetí věty tohoto odstavce („Školní knihy mají hnědý přebal [...]“) nalezneme přísudek, zatímco ve verzi španělské sloveso nadále chybí a objevuje se přibližně až ve dvanácté větě této pasáže.

Maximální úspornost jazyka a přesnost při zobrazování výjevu dokládají také pasáže následující bezprostředně po zmíněném popisu místnosti, v nichž vypravěč/kamera zobrazuje dopisy, které Mabel posílala do dívčího časopisu a které jsou uvozeny výroky typu: „La consulta del número correspondiente al 22 de junio de 1936 es la siguiente [...]“ (s. 46) („Dotaz čtenářky v čísle z 22. června 1936 zní [...]“, s. 39) nebo „La respuesta de la redactora es la siguiente [...]“ (s. 46) („Odpověď redaktorky zní [...]“, s. 39). Ani zde vypravěč nehodnotí, nekomentuje, pouze zprostředkovává informace.

Následující úryvek z diáře Juana Carlose, který jsme zmínili již v předchozí kapitole, je pak také možné chápat jako čistě dokumentaristický a nekomentovaný vzhled do zápisů jedné románové postavy tak, jak by to bylo možné ve filmovém snímku.

Domníváme se tedy, že výše uvedené příklady do značné míry evokují filmový jazyk a filmové zobrazování. Komentáře za dopisy se svou strohostí a objektivností podobají poznámkám ve scénáři, ale mohou také vyvolávat představu, že události jsou snímány neutrálním pohledem kamery. Obdobně pak působí druhý příklad s albem fotografií, kde si čtenář může připadat jako divák, který si prohlíží fotky, a je mu dovoleno vnímat jen objektivní fakta, tedy to, co vidí. Samozřejmě mohou tato fakta ve čtenáři/divákovi vyvolávat určité představy, asociace, můžou ho podněcovat k vlastní interpretaci, ale to už v textu samotném obsaženo není. Vypravěč zůstává nezúčastněný, proto i popis je objektivní. O to více platí toto tvrzení pro popis ložnice, ve kterém žádný komentář skutečně nenajdeme, i pro úryvky z deníku, kde se sice komentáře objevují, jsou to však zápisky samotné postavy díla. Je evidentní, že výše uvedené příklady mají za cíl především charakterizovat postavy nepřímou, prostřednictvím jejich vzhledu, chování (album fotografií), výroků (dopisy, zápisky v diáři) nebo prostředím a věcmi, kterými se obklopují (Mabelin pokoj). Také José Luis Guarner vidí v tomto prvku vliv filmového zobrazování, zároveň však dodává, že obdobným zdrojem inspirace mohly v tomto případě pro Puiga být španělský román o společnosti („novela social“) a francouzská literatura.⁴⁹

⁴⁹ *Semana de autor. Manuel Puig. Op. cit., s. 87.*

2.2.2. Scénické zobrazování

Dalším charakteristickým prvkem tohoto románu je útržkovitost a scénické zobrazování. Jednotlivé kapitoly totiž na sebe přímo nenavazují, a to většinou ani obsahem, ani formou, každá kapitola má odlišný charakter. Již jsme zmínili, jaké formy tento román obsahuje, vedle dopisů, strohého popisu místnosti nebo fotografií se jedná také o novinové články, policejní záznamy, dialogy – úplné či neúplné – nebo záznamy proudu vědomí postav. Kapitoly jsou od sebe zřetelně odděleny nejen odlišnou formou, která tvoří jasné předěly mezi těmito dvěma obrazy, ale i nadpisem a úryvkem z tanga či bolera. V kapitole „Pokračování osmé“, kterou začíná druhá část románu, pak můžeme pozorovat ještě výraznější zásah do přirozené plynulosti děje, jelikož zde se v úvodu objevuje rekapitulace předchozího děje s doslovným uvozením „Shrnutí“.

I v případě, kdy děj postupuje chronologicky, však nikdy nenavazuje plynule a bez větších skoků. Tyto skoky v čase (a ve formě) pak můžeme pozorovat i v rámci jednotlivých kapitol. Nejvýraznějším příkladem je již zmiňovaná kapitola nazvaná „Pokračování druhé“, ve které za sebou následují popis alba fotografií, popis dívčí ložnice (z roku 1937), úryvky dopisů z časopisu (rok 1936) a záznam z diáře Juana Carlose (rok 1935). V „Pokračování sedmém“ je také dobře patrná především změna formy jednotlivých částí kapitoly, které jdou za sebou v následujícím pořadí: dopisy Juana Carlose z léčebny v Cosquínu (19. 8. 1937), komentář vypravěče k úkonům Juana Carlose po napsání dopisu, pasáž nazvaná „Imágenes y palabras que pasaron por la mente de Juan Carlos mientras dormía“ (s. 132) („Představy a slova, jež prolétla myslí Juana Carlose ve spánku“, s. 105), dva dopisy Juana Carlose (z 31. 8. 1937 a 9. 9. 1937) opět opatřené vypravěčovým komentářem, záznam o zdravotním stavu služky Rabadilly (11. 6. 1937), záznam z komisařství Coronel Vallejos o nástupu Pancha do kurzu pro policejní poddůstojníky (29. 7. 1937), záznam o podání žaloby doručený na Ministerstvo zemědělství a dobytkařství (12. 9. 1937) a myšlenky Juana Carlose při cestě z léčebny domů zachycené proudem vědomí (jejichž část jsme citovali v této práci na straně 30-31).

Podíváme-li se blíže na citovaný příklad, jakým způsobem jsou za sebou uspořádány části „Pokračování sedmého“, můžeme konstatovat, že jednotlivé pasáže

v něm obsažené působí dojmem určitých úseků, které jsou vytrženy z širšího kontextu. Takto bychom si je mohli představovat jako například určitý koncept sloužící jako podklad pro napsání literárního díla, ale také vytvoření díla filmového. Zatímco však v románu mohou tyto pasáže stát vedle sebe a zároveň tak vytvářet obraz určitého děje, v němž je čtenář schopen se orientovat (byť s vynaložením jistého úsilí), ve filmovém snímku by podobné přímé řazení vedle sebe bylo značně obtížné – a to nejen kvůli písemnému charakteru většiny ze zmiňovaných pasáží. Ve filmu by bylo tedy zapotřebí ještě dalších výrazových prostředků, například pro doplnění „čtených“ pasáží dopisů a záznamů (lékařského a policejního). Také ostré předěly mezi jednotlivými scénami působí v literárním díle o něco méně rušivě než ve filmovém snímku. Zde by se sice daly nahradit velice častým technickým postupem střihu, zároveň by ale takto postaveny vedle sebe působily dojmem značně neorganického či chaotického celku a srozumitelnost díla by byla podmíněna velkým úsilím diváka při spojování a doplňování těchto úryvků.

Jasně ohraničení jednotlivých kapitol, ale i pasáží v rámci větších celků, dále vyvolává – a to jak v díle literárním, tak filmovém – stejně jako vypravěčův strohý jazyk zcizující efekt, který čtenáři znemožňuje plně spoluprožívat děj a vcítit se do postav. Jak bylo řečeno, čtenář sleduje jen určité výseky ze života postav, v mnoha případech nezná jejich motivy nebo se jich jen domýšlí a je nucen aktivně se podílet na dotváření obrazu.

Téměř filmové zobrazení naopak velice blízce připomínají kapitoly „Pokračování třetí“ a „Pokračování čtvrté“. V těchto dvou kapitolách sledujeme průběh jednoho dne v životě několika postav, a to téměř minutu po minutě. Nejprve nám vypravěč nabízí popis činností Nélidy, v následujícím odstavci Juana Carlose a v další kapitole pak Mabel, Pancha a Raby. Charakteristickým rysem tohoto popisu je přesné udávání času a místa, co se kdy a kde odehrálo, doplněné vypravěčovým strohým a neosobním jazykem, kterým zprostředkovává informace ze svého nadhledu, který nad postavami i dějem má.

El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50. Soplaban vientos leves de norte a sur, el cielo estaba parcialmente nublado y la temperatura era de 14 grados centígrados. Nélida Enriqueta Fernández durmió hasta las 7:45, hora en que su madre la despertó. Nélida tenía el pelo dividido en mechones atados con tiras de papel, mantenidos en su lugar por una redecilla negra que ceñía el cráneo entero. Una enagua negra hacía las veces de camisón. Calzó un par de alpargatas viejas sin talonera. Tardó 37 minutos en componer el peinado diario y maquillarse, interrumpida por cinco mates que le alcanzó su madre. (s. 55)

Ve čtvrtek 23. dubna 1937 vyšlo slunce v 5.50 hodin. Vál slabý severní vítr, bylo částečně oblačno a teplota vzduchu dosahovala 14°C. Nélida Enriqueta Fernándezová spala do 7.45, kdy ji vzbudila matka. Nélida měla vlasy rozdělené na praménky, převázané papírovými natáčkami a schované pod černou síťkou, která jí obepínala celou hlavu. Místo noční košile měla černé kombiné. Vklouzla do starých sandálů s volnou patou. Spotřebovala 37 minut na účes a malování, přičemž ji pětkrát přerušila matka podáním maté. (s. 47)

Vypravěč zde zprostředkovává nejen objektivní informace týkající se času, teploty vzduchu, vzhledu osob a podobně, ale také myšlenky postav. Ty jsou však představeny stejným nezúčastněným tónem, jako by se jednalo o výše zmíněné ryze objektivní, změřitelné a popsitelné údaje: „Al maquillarse pensó en las posibilidades seductoras de su rostro y en las distintas opiniones escuchadas sobre el efecto positivo o negativo del sombreado natural de las ojeras.“ (s. 56) („Při líčení přemýšlela, jak by mohla zvýšit svůdnost své tváře a jak se rozcházejí názory na líčení řas.“, s. 47-48). Tento typ popisů opět může působit značně odosobňujícím dojmem, čtenář se sice dozví určité informace z vnitřního světa nebo prožívání postav, ale z odstupu, který mu brání ve vytvoření sympatií, ale i antipatií k dané postavě. Někdy navíc taková pasáž kombinující myšlenky postavy s formálním, neosobním jazykem zdůrazňujícím veškeré detaily prozrazuje vypravěčův humor:

Habitualmente el artículo que Nérida empaquetaba con mayor placer era la oferta especial de una docena de botones tintineantes cosidos a recortes cuadrados de cartón; en cambio temía a las macetas con plantas de la nueva sección anexa 'Vivero Siempreverde'. (s. 59)

Nérida balila nejraději nabídku dne, tj. tucet cinkavých knoflíků přišitých na kartónovém čtverci; naproti tomu se nejvíc bála květin v kořenáčích z oddělení „Zeleň po celý rok“. (s. 50)

V pasážích těchto dvou kapitol vypravěč nepřeskakuje v čase, a to ani dopředu, ani zpět, a sledujeme tak skutečně lineární vývoj dějů a situací. Příznačné je, že zmíněné postavy se v průběhu děje několikrát potkají, jejich dějové linie se tedy v určitých momentech protnou a čtenář tak má možnost sledovat stejný úsek z pohledu více postav. Když například čteme pasáž popisující den Juana Carlose, dozvíme se, že se odpoledne zastavil za svým kamarádem Panchem na stavbě nového komisařství, kde Pancho pracuje jako zedník, a poté spolu zašli do jednoho lokálu. V této kapitole se dozvíme část jejich rozhovoru, a to především otázky, které Juan Carlos kladl svému kamarádovi, a také odpovědi, které mu Pancho dal. V další pasáži, popisující den z pohledu Pancha, jsme pak přítomni té samé situaci, avšak tentokrát se vypravěč zaměřuje především na Panchovy otázky a odpovědi Juana Carlose. Na základě těchto dvou úryvků jsme pak schopni představit si (téměř) celý rozhovor mezi oběma postavami a zároveň doplnit informace, které jsou důležité jak pro pochopení motivů postav, tak pro jejich charakteristiku.

Podobným případem je i další část textu, ve které je zmíněno náhodné setkání Pancha a služebné Raby. Opět zde můžeme pozorovat dvě odlišné perspektivy a způsob, jakým postavy vnímají situaci a jak je tento moment popsán. Podívejme se nejprve na zmíněné setkání očima Pancha:

De la quinta del pollero italiano salía una muchacha cargando dos pollos pelados. Era Rabadilla. Caminó más rápido y la alcanzó disimuladamente. Caminaban casi a la par. Pancho dijo respetuosamente buenas noches. Rabadilla contestó lo mismo. Pancho le preguntó cuánto cobraba los pollos el

italiano. Rabadilla contestó en voz baja y agregó que debía caminar más rápido pues la esperaba su patrona. Pancho le pidió si le permitía, acompañarla hasta la esquina del Colegio de Hermanas. Rabadilla dijo entrecortada que sí y después que no. Pancho la acompañó y se enteró de que el domingo a la tarde Rabadilla iría a las romerías al aire libre que se realizarían en el Prado Gallego, celebrando el cierre de la temporada. (s. 88)

Od italského drubežáře vyšla dívka s dvěma oškubanými kuřaty. Byla to Rabadilla. Přidal do kroku a nenápadně ji dohonil. Šli skoro bok po boku. Pancho ji uctivě popřál dobrý večer. Rabadilla pozdravila stejně. Pancho se zeptal, kolik bere Ital za ta kuřata. Rabadilla tiše odpověděla a dodala, že si musí pospíšet, že milostpaní čeká. Pancho ji požádal, jestli ji smí doprovodit na roh k ústavu řádových sester. Rabadilla zrozpačitěla, řekla, že ano a pak že ne. Pancho ji doprovodil a cestou se dozvěděl, že Rabadilla půjde v neděli odpoledne na dožínkovou slavnost na Galicijské louce. (s. 71)

V této pasáži je patrné, že sledujeme situaci přibližně tak, jak ji prožil Pancho, a proto jsou nám zprostředkovány jen takové informace, které Pancho sám mohl zaznamenat, a to buď ze samotného rozhovoru („Pancho se zeptal [...]“, „Rabadilla tiše odpověděla [...]“) nebo například pozorováním, smyslovým vnímáním („Rabadilla zrozpačitěla [...]“). Vypravěč zde vystupuje ve své typické pozici nezúčastněného pozorovatele, který stojí mimo svět postav, čtenáři dává k dispozici jen objektivní fakta a blíží se tak zmíněnému pohledu kamery.

Podívejme se nyní na tentýž časový úsek z pohledu Rabadilly:

A las 20:21 fue a la quinta del pollero a retirar los pollos que le mandaban de regalo al patrón. A las 20:40 Pancho el albañil se le acercó y le habló. Raba trató de ocultar su entusiasmo. Pancho tenía una camisa de mangas cortas de donde salían dos brazos musculosos cubiertos de espeso vello, el cuello de la camisa estaba abierto y se entreveía el pecho cubierto del mismo vello. Raba sin saber por qué pensó en un gorila temible, con las cejas tupidas pero bien delineadas, las pestañas arqueadas y el bigote cubriendo en parte la boca grande. La patrona no se enojaría al verla bailar con él en las romerías, Raba

caminaba al lado del albañil, se retocaba el peinado de tanto en tanto, el pelo le nacía a Raba de la media frente, lacio, tupido y color tierra. (s. 94)

Ve 20.21 došla pro dvě kuřata, které poslal panu doktorovi drůbežář jako dárek. Ve 20.40 ji dohonil zedník Pancho a oslovil ji. Raba se snažila nedat najevo, jakou má radost. Pancho měl košili s krátkými rukávy, svalnaté paže hustě zarostlé, košili rozepnutou a v ní zarostlou hrud'. Raba si bezděky pomyslela na hroznou gorilu s hustým, ale pěkně vykresleným obočím, dlouhými řasami a knírem, překrývajícím velká ústa. Milostpaní by se nezlobila, kdyby ji s ním viděla tancovat na dožínkové slavnosti. Raba šla vedle zedníka, občas si přihladila vlasy, které jí rostly nízko nad čelem a byly plihé, husté a hnědé jako hlína. (s. 75-76)

Zde nahlížíme tentýž moment očima Rabadilly a opět je nám dovoleno sledovat jen to, co vidí, slyší nebo jinak vnímá tato postava. Je zde také velice dobře patrný odlišný způsob vyprávění, ačkoliv nám tuto situaci zprostředkovává stejný, vševědoucí vypravěč. Oproti výše zmiňovanému úryvku, který se týkal Pancha, si můžeme všimnout většího důrazu na myšlenky a vnitřní prožívání postavy. V této pasáži se čtenář spíše než objektivní údaje a fakta dozví více o tom, co si postava myslí a co cítí – můžeme zaznamenat Rabadillino nadšení, když ji Pancho osloví, sledujeme její myšlenky a představy, když Pancha přirovnává ke gorile, a dokonce se i formou polopřímé řeči dozvídáme o Rabiných úvahách („Milostpaní by se nezlobila [...]“). Nelze tedy říci, že by v této pasáži vypravěč mohl být ztotožněn s pohledem kamery, jelikož nahlíží i do myšlenek postavy, a to poměrně přímým způsobem. Jedná se zde tedy spíše o vypravěče vševědoucího, který vystupuje ze své objektivity.

Ještě zajímavější případ popisu simultánního děje nalezneme na začátku druhého dílu v kapitole „Pokračování osmé“, ve které jsou představeny události dne 27. ledna 1938, a to postupně opět z pohledu všech postav. Zde však všechny pasáže začínají vždy stejným způsobem. Pro ilustraci uvedme jen začátek úryvků, ve kterých vystupuje Nélida, Juan Carlos a Mabel:

Día 27 de enero de 1978

Haciendo un alto en el trajín del día, a las 12:48 Nélida Enriqueta Fernández se secó los labios con la servilleta, la dobló y dejó la mesa con el propósito de dormir una hora de siesta. [...]

El ya mencionado 27 de enero de 1938, haciendo un alto en el trajín del día, a las 21:30 Juan Carlos Etchepare se dispuso a fumar el único cigarrillo diario, sentado en el jardín de su casa. [...]

El ya mencionado 27 de enero de 1938, haciendo un alto en el trajín del día, a las 17:30, de vuelta de la peluquería donde se había sometido a un fatigoso ondulado permanente, María Mabel Sáenz pidió a la tía el diario de la mañana y se retiró a su cuarto a descansar. (s. 148-151)

Dne 27. ledna 1938

Ve 12.48 si Nélida Enriqueta Fernándezová dopřála chvílku oddechu v celodenním shonu, utřela si rty ubrouskem, složila ho, vstala od stolu a šla si na hodinku lehnout. [...]

Uvedeného dne 27. ledna 1938 ve 21.30 si Juan Carlos Etchepare dopřál chvílku oddechu v celodenním shonu, sedl si na zahrádku a chystal se vykouřit jedinou cigaretu, kterou mu lékař na den povolil. [...]

Uvedeného dne 27. ledna 1938 v 17.30 si María Mabel Sáenzová dopřála chvílku oddechu v celodenním shonu. Přišla celá unavená od kadeřníka, kde si dala dělat trvalou, řekla tetě o ranní noviny a šla si odpočinout k sobě do pokoje. (s. 118-120)

Po těchto úryvcích dále následují pasáže týkající se Pancha a Raby, opět uvozené stejnou větou „[...] dopřál/a si chvílku oddechu v celodenním shonu“. Ve všech zmíněných odstavcích můžeme také pozorovat stejnou neosobní vypravěčskou formu, zdůrazněnou navíc neustálým opakováním data a přesným udáváním hodin a také uvedením celého jména postavy, jíž se pasáž týká. Uvedené odstavce navíc vždy končí dvěma otázkami „¿Cuál era en ese momento su mayor deseo?“ (s. 150-157) („Co si v tu chvíli nejvíc přál/a?“ s. 118-124) a „¿Cuál era en ese momento su temor más grande?“ (s. 150-157) („Čeho se v tu chvíli nejvíc bál/a?“ s. 118-124)

s příslušnými odpověďmi. Zmiňovaný úsek kapitoly tak opět působí jako jakýsi neosobní záznam, případně poznámky ve značně dokumentárním stylu.

Neosobní a scénický způsob zobrazování je také patrný v samotném úvodu kapitol. Jak jsme zmínili, všechny kapitoly jsou v záhlaví opatřeny citací z textu písně, ale jednotlivé kapitoly se také často dělí na kratší celky. Tyto celky většinou bývají odděleny bez nadpisu, například pouhou pomlčkou mezi dvěma odstavci. Pokud už však nějaký nadpis mají, jedná se o velice stručný popis, který navíc velice často obsahuje konkrétní časové určení: „Album fotografií“, „Dívčí ložnice, 1937“, „Diář 1935“, „Dne 27. ledna 1938“.

V jiných případech bývá nadpis v úvodu obsáhlejší, přesto je však psaný velice strohým jazykem bez ohledu na následující obsah. Například úvahy Juana Carlosova přítele v léčebně, ve kterých přemýšlí o situaci svého známého, jsou uvozeny následujícím nadpisem: „Interrogantes que se formuló el ocupante de la habitación catorce al considerar el caso de su amigo“ (s. 127) („Otázky, které si položil pacient z pokoje číslo čtrnáct při posuzování případu svého přítele“, s. 102) nebo úvod ke snu, který se zdál Juanu Carlosovi: „Imágenes y palabras que pasaron por la mente de Juan Carlos mientras dormía“ (s. 132) („Představy a slova, jež prolétla myslí Juana Carlose ve spánku“, s. 105). Obě tyto pasáže se přitom zabývají vnitřními úvahami, myšlenkami a mnohdy i pocity zmiňovaných postav, avšak z nadpisu je patrný vypravěčův odstup. Tyto pasáže tak mohou svou formou opět připomínat jakýsi koncept nebo scénické poznámky.

Podobným případem je i pasáž v kapitole „Pokračování páté“ nazvaná „Romerías populares efectuadas el domingo 26 de abril de 1937 en el Prado Gallego, su desarrollo y derivaciones“ (s. 106) („Lidová dožínková slavnost v neděli 26. dubna 1937 na Galicijské louce, její vývoj a důsledky“, s. 85). V této části se navíc setkáváme skutečně s jakousi scénou rozdělenou do bodů, která se zprvu zdá být pouze objektivním výčtem faktů, avšak postupně se v ní objevují také informace o myšlenkách a pocitech postav:

Hora de apertura: 18:30 horas.

Precio de las entradas: caballeros un peso, damas veinte centavos.

Primera piezaailable ejecutada por el conjunto Los Armónicos: tango
“Don Juan”

[...] *Caballero que concurrió a las romerías con el propósito de irrumpir en la existencia de Raba:* Francisco Catalino Pérez, conocido también como Pancho.

[...] *Pensamientos predominantes de Raba frente a Pancho en la oscuridad:*
la patrona no me ve, no se lo cuento a mi amiga, no bailé con los del Banco,
no bailé con estudiantes, no bailé con los que Usted me dice que nunca baile,
Pancho no es de esos que después de noviar con las otras se aprovechan de
sirvientas, bueno y trabajador [...] (s. 106-110)

Začátek: 18.30 hodin.

Vstupné: Páni jedno peso, dámy dvacet centavos.

První tanec v podání orchestru „Harmonie“: tango „Don Juan“.

[...] Pán, který se dostavil na dožínkovou slavnost s úmyslem zasáhnout do
Rabina života: Francisco Catalino Pérez, známý též pod jménem Pancho.

[...] Hlavní Rabina myšlenka ve tmě proti Panchovi: milostpaní mě nevidí,
kamarádce to neřeknu, netancovala jsem s bankovními úředníky, netancovala
jsem se studenty, netancovala jsem s chlapci, o kterých milostpaní říkala, že
s nimi nemám tančit, Pancho není takový, aby chodil s dívkami z dobrých
rodin a přitom zneužíval služičky, je hodný a pracovitý [...] (s. 85-89)

I zde sledujeme popis scény prostřednictvím neosobního vypravěčova jazyka. Na základě způsobu, jakým jsou představeny první body této pasáže, si čtenář může utvořit představu o vypravěčově odstupu a objektivitě, která může být ztotožněna s pohledem filmové kamery. Tato představa je však postupem času rozbíjena obsahem scénických poznámek, které se dále v textu vážou spíše k vnitřnímu prožívání postav. Tyto myšlenky a pocity jsou však nadále uvozovány čistě neosobním jazykem, což vytváří kontrast mezi formou a obsahem.

Zůstává tedy otevřená otázka, zda je možné tyto citované úryvky z románu *Nejhezčí tango* označit za text sice literární, avšak s prvky charakteristickými pro filmový jazyk. Zmiňované pasáže rozhodně nelze nazvat pasážemi filmovými v tom smyslu, že by se v této nezměněné podobě mohly objevit ve vizuálně pojatém snímku, avšak jisté stopy filmového jazyka tu přece jen vysledovat lze. Především je to iluze pohledu prostřednictvím kamery, která snímá okolní události a předává je čtenáři dál bez jakékoliv úpravy či komentáře. Tato vypravěčova nezúčastněnost (v podobě absence jakýchkoliv komentářů) není, jak jsme zmínili, důsledná, avšak lze ji považovat za převažující. Zároveň jsme si mohli všimnout, že vypravěč v tomto díle v určitých situacích zobrazuje i vnitřní svět postav, a to především myšlenky, pocity nebo představy. Přímé zprostředkování těchto subjektivních prožitků není pomocí kamery vždy možné anebo takovéto přímé zobrazení působí spíše dojmem doslovnosti či neobratnosti. Tento prvek lze tedy zařadit spíše do sféry literárního jazyka. Nepřímé zobrazování můžeme naopak zaznamenat v případě popisu vzhledu postav a jejich činů a tento umělecký postup se velice dobře hodí k filmovému způsobu vyjadřování, ačkoliv ani v literatuře není nijak výjimečný.

Citované pasáže se v mnohém blíží spíše dokumentárnímu způsobu zobrazování než uměleckému stylu, který je příznačný pro hrané filmy. Sledujeme zde postavy charakterizované nepřímo nezúčastněným vypravěčem, který nám poskytuje objektivní fakta. Tyto konkrétní údaje jsou pak na rozdíl od charakteristiky postav sdělovány přímo a v nemalém množství. Máme zde na mysli například přesné určování času. V hraném filmu (třeba pomocí titulku) by podobné přímé sdělování – informace o tom, že slunce vychází v 5.50 ráno a teplota je 14°C – opět působilo příliš doslovným a možná až rušivým dojmem, jelikož divákovi by nebyl dán prostor a ani příležitost pro samostatnou úvahu a představivost.

Zde se tedy spíše nabízí srovnání s dokumentárním snímkem, který zachycuje například celý den v životě jednotlivých postav, a tyto záznamy pak může bez problémů řadit za sebou nebo navzájem prokládat i s příslušnými faktickými informacemi ohledně času a místa. Podívejme se na následující úryvek:

A las 9 horas se abrieron las puertas al público. La empaquetadora compuso su primer paquete a las 9:15, una docena y media de botones para traje de hombre. Entre las 11 y las 12 debió apresurarse para evitar que los clientes esperasen. Las puertas se cerraron a las 12 horas, el último cliente salió a las 12:07. A las 12:21 Nélida entró a su casa [...] (s. 56)

V 9.00 se otevřely dveře pro veřejnost. V 9.15 vyhotovila balička Nené první balíček: půldruhého tuctu knoflíků k pánskému obleku. Mezi jedenáctou a dvanáctou si musela pospíšet, aby zákazníci nečekali. Ve 12.00 se zavřely dveře a ve 12.07 odešel poslední zákazník. Ve 12.21 doběhla domů [...] (s. 48)

Tato pasáž by se bez problémů mohla objevit v dokumentárním snímku. V hraném filmu by sice obstála také, avšak pravděpodobně by již bylo nutné omezit zmíněná časová určení, pokud by však záměrem snímku nebylo vyvolat například atmosféru napětí vhodného třeba pro detektivní příběh. Je tu však ještě třetí možnost, a tou je filmový scénář nebo možná přesněji koncept určený pro stručnější, bodové zpracování v podobě scénáře.

K otázce citovaného úryvku, ve kterém vypravěč představuje postupně jeden den z pohledu více postav a dosahuje tak určitého dojmu simultánně probíhajícího děje, je třeba říci, že použitý umělecký postup více vyhovuje literárnímu než filmovému ztvárnění. Ani jedna z těchto forem umění není schopna zcela přesně zobrazit současně probíhající děj. Literatura může pouze naznačit simultánnost pomocí časových a místních určení, avšak jak podotýká Antoine Jaime: „[...] simultánnost je zde pouze konvenční a je realizována pouze prostřednictvím rekonstrukce v mysli příjemce.“⁵⁰ Film naproti tomu může tohoto efektu dosáhnout prostřednictvím současně promítaných záběrů na plátno. Tento způsob je však velice náročný pro diváka, který je nucen sledovat dva nebo více dějů zároveň, a pokud se nejedná o děje poněkud banálnější povahy s absencí jakýchkoliv dialogů, není je v zásadě schopen zároveň plně vnímat. Ve filmovém umění iluze simultánnosti tedy

⁵⁰ JAIME, Antoine. Op. cit., s. 97. „[...] su simultaneidad sólo es convencional y sólo realizada por la reconstrucción mental del destinatario.“

alespoň technicky navodit lze, v literatuře toto zcela možné není. Obě formy umění se nicméně mohou pokusit navodit efekt současně plynoucího děje postupným řazením jednotlivých sekvencí za sebou, jako je tomu v románu rozebíraném v této práci. V tomto případě je však literatura oproti filmu v určité výhodě, jelikož čtenář není odkázán jen na momentální prožitek, v němž je navíc zdůrazněna vizuální stránka obrazu, ale je mu umožněno tuto situaci vnímat podle vlastního tempa s možností vracet se v ději zpět, přičemž hlavní charakteristika literárního díla, textovost, psané respektive čtené slovo, vyžaduje větší soustředěnost, a tím pádem také větší pravděpodobnost, že obraz může být důkladněji pochopen.

2.2.3. Dialog

Podívejme se nyní na prvek velice příznačný pro filmovou tvorbu, který je však ve velké míře přítomný a využívaný i v literatuře. Máme na mysli dialog, a to konkrétně dialog bez jakýchkoliv vypravěčových komentářů a dokonce i bez uvozovacích vět typu „Řekl“ nebo „Odpověděla“.

Tento způsob dialogického představení děje je literárními kritiky velmi zdůrazňován ve většině děl Manuela Puiga, avšak v románu *Nejhezčí tango* se s takovou četností nevyskytuje. Tento druh dialogu je zde navíc doplněn i o další specifické formy, které jsme již zmínili v předchozí části této práce – jedná se o dialog, ve kterém je slyšet pouze hlas jednoho z účastníků, a dialog, který je naopak doplněn o záznam myšlenek jedné či obou postav.

Zaměříme se však nejdříve na první zmíněnou formu dialogu bez uvozovacích vět či komentářů. Jak již bylo řečeno, v tomto románu se neobjevuje tak často a v porovnání s ostatními formami použitými v tomto díle – například s dopisy – je spíše v menšině. „Pokračování deváté“ se skládá z velké části pouze z rozhovorů, ty jsou však od sebe po částech odděleny vypravěčovým „scénickým“ komentářem, ve kterém opět – jako tomu bylo u zmíněných dopisů – popisuje činy konkrétní postavy po ukončení rozhovoru. V této kapitole sledujeme telefonický rozhovor mezi Nené a Rabou a kromě hlasů těchto dvou postav skutečně žádný jiný komentář nezaznamenejme. Dialog se opakuje celkem třikrát, přičemž pokaždé jsou jednotlivé

telefonáty od sebe odděleny vypravěčovým vstupem. Na závěr kapitoly se pak objevuje rozhovor mezi Mabel a Panchem doplněný o myšlenky postav.

Na začátku „Pokračování dvanáctého“ je představen úvod k dialogu mezi Nené a Mabel, která jde navštívit svou známou do jejího bytu. V tomto případě se však nejedná o strohý dialog, jelikož jejich rozhovor je místy doplněn o vypravěčův komentář.

- Pero si son tan sanitos... ¿Salís mucho?

- No, ¿adónde voy a ir con estos dos que están siempre llorando? o se hacen pis o caca. Tené hijos, vas a ver lo que es.

- Si no los tuvieras, los desearías, no te quejes – adujo Mabel engañosa, pues tampoco para ella era deseable esa vida rutinaria de madre y esposa ¿pero era acaso preferible quedarse soltera en un pueblo y continuar siendo el blanco de la maledicencia? (s. 217)

„Ale vypadají ohromně zdravě... Chodíte hodně ven?“

„Ne, kam bych s nimi chodila; věčně brečí, nebo se počurávají, nebo chtějí kakat. Jen počkej, až budeš mít děti, to uvidíš, co to je.“

„Nestěžuj si, kdybys je neměla, tak bys je chtěla,“ prohlásila Mabel neupřímně, protože sama také netoužila po zaběhaném životě manželky a matky. Ale to měla kvůli tomu zůstat starou pannou a terčem pomluv na malém městě? (s. 175)

Vypravěč v tomto rozhovoru zprostředkovává nejen promluvy postav, ale také jejich myšlenky a pocity, a to buď přímo, nebo pomocí polopřímé řeči. Situace je zde tedy o trochu jiná než v případě prvně jmenovaného dialogu mezi Nené a Rabou. Zatímco první dialogická pasáž by se mohla v prakticky téměř nezměněné podobě objevit také ve filmovém snímku, v případě druhého příkladu by toto možné nebylo, nebo pouze za předpokladu, že by divák byl ochuzen o určité doplňující informace. Ve filmu by sice ještě nebylo natolik problematické zobrazit pocity postav (např. „prohlásila Mabel neupřímně“), avšak myšlenky, a to především ty vyjádřené

polopřímou řečí („Ale to měla kvůli tomu zůstat starou pannou a terčem pomluv na malém městě?“), by zůstaly skryty.

Dialogické pasáže se pak v tomto románu ještě objevují v „Pokračování čtrnáctém“, kde sledujeme nejprve rozhovor mezi Celinou, sestrou Juana Carlose, a její matkou. Zde se jedná opět o dialog vypravěčem nekomentovaný. Hned po něm následuje bez jakéhokoliv předělu nebo označení další dialogická sekvence, tentokrát mezi Nené a vdovou, u které Juan Carlos ke konci svého života bydlel, a který se vyznačuje stejnou formou jako dialog předchozí. Poslední a velice krátký úryvek rozhovoru v tomto díle se nachází na konci této kapitoly, kde Nené rozmlouvá se svými syny.

Opět se nabízí otázka, do jaké míry evokuje zmiňovaná forma dialogu filmový jazyk a do jaké míry je možné v těchto příkladech vidět vliv filmové tvorby. Většina rozhovorů z těch několika, které se nachází v tomto románu, patří k typu dialogu nekomentovanému nebo scénickému. V této formě by se tedy bez obtíží mohly objevit také ve filmu, a proto je možné o nich uvažovat jako o příkladu určitého použití filmového jazyka. Není to však nezbytné, jelikož i v literárních dílech je tato forma poměrně obvyklá a nikoliv zarážející. V kapitole zabývající se vypravěčem jsme konstatovali, že se Manuel Puig ve svých dílech snaží o dosažení co největší objektivity, a vypravěč tedy do děje většinou nezasahuje. To je také případ tohoto druhu dialogu, ve kterém vypravěč ustupuje do pozadí a nechává postavy vystupovat samostatně.

V tomto díle se objevují také dvě specifické formy dialogu, které jsme zmínili v předcházející části této práce, rozhovor doplněný o myšlenky postav (mezi Mabel a Panchem a mezi Celinou a vdovou) a rozhovor, v němž naopak zcela chybí repliky jedné z postav (mezi cikánkou a Juanem Carlosem a mezi Mabel a knězem). Zatímco první příklad tohoto specifického dialogu je možné označit za čistě literární, jenž by ve filmové verzi zřejmě nebyl bez úprav možný, druhá forma takto striktně omezena není. Antoine Jaime dokonce k tomuto způsobu podotýká, že obdobné zobrazení rozhovoru ve filmu je vhodné, jelikož může přispět ke zvýšení napětí.⁵¹ Rodolfo A. Borello naopak v tomto druhu dialogu vidí určitou opozici k filmovému a potažmo i

⁵¹ JAIME, Antoine. Op. cit., s. 88.

fotografickému ztvárnění, které dává do souvislosti s realismem 20. století a jeho snahou zachytit a zobrazit vše, co je v podstatě možné. Film a fotografie se dle jeho názoru snaží o totéž, a proto vidí v tomto specifickém použití dialogu rozpor s filmovou tvorbou.⁵²

Podívejme se na závěr této kapitoly ještě na funkci monologu v tomto díle. Monolog je zde jedním z poměrně častých způsobů zobrazení používaných pro vyjádření myšlenek a pocitů jednotlivých postav. Částečně ho zde můžeme najít i ve formě proudu myšlenek nebo vědomí, jako například v momentě, kdy sledujeme Rabadillu, jak pere prádlo:

Los pañuelos blancos, todos los calzoncillos y las camisetas, las camisas blancas, de este lado. Esta camisa blanca no, porque es de seda, pero todas otras de este lado, una enjabonada y la palangana, un solo chorro de lavandina. Las sábanas blancas, no tengo ninguna, la enagua blanca, cuidado que es de seda: se hace pedazos si la meto en lavandina. (s. 183)

Bílé kapesníky, spodky, trička a bílé košile semhle. Tuhle bílou košili ne, ta je hedvábná, ale ostatní všecy semhle, namydliť, šup do umývadla a přemáchnout v louhu. Bílé prostěradlo... to dneska nemám žádné, bílá spodnička, na tu pozor, ta je hedvábná, tu dát do louhu, tak je po ní. (s. 147)

V téže pasáži o kousek dále můžeme pozorovat, jak se do tohoto vnitřního monologu proplétá další rovina, text písně, kterou Raba poslouchá v rádiu, a ovlivňuje tak proud jejích myšlenek. Stejným způsobem se na konci románu v „Pokračování třináctém“ mísí vnitřní monolog různých postav s jejich modlitbou a v kapitole následující pak během Nélidiny cesty autobusem sledujeme proplétání jejích myšlenek, úvah, představ, modliteb, úryvků přímé řeči ve formě vzpomínek, ale také nápisů podél silnice.

“- ¿Y qué más decía de mí? ... - Y, eso, que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted...” ¿conmigo? así es, conmigo, que

⁵² BORELLO, Rodolfo A., Op. cit., s. 15.

solamente a él amé en la vida, “GUÍE DESPACIO CURVA A 50 METROS”
¿y al corazón quién lo guía? porque sin que nada nos lo haga presentir se oirá
un clarín a lo lejos, y cuando aparezcan los ángeles buenos en el cielo azul,
de oro los cabellos y los vestiditos todos de organdí “LO MEJOR DE
CÓRDOBA? AGUA MINERAL LA SERRANITA” ¿lo mejor del cielo?
muy pronto los ángeles me lo han de mostrar ¿adónde me llevan? (s. 268)

„A co ještě o mě říkal?“... „No to, že jste hodná dívka a že se s vámi chtěl
jednu dobu oženit.“... se mnou? tak jest, se mnou, protože já za celý život
milovala jen jeho jediného. „ŘIDIČI POZOR! ZATÁČKA 50
METRŮ“ kdopak je řidičem srdce? ani se nenadějeme a v dáli zazní hlahol
trub a na azurových nebesích se zjeví dobří andělé se zlatými vlásky a
organtýnovými řízami „NEJVZÁCNĚJŠÍ POKLAD CÓRDOBY –
MINERÁLKA LA SERRANITA“ a jaký je nejvzácnější poklad nebes? už
brzy mi ho andělé ukáží, kam mě to nesou? (s. 217)

V těchto pasážích je využito vnitřního monologu nebo proudu vědomí pro
přímou charakteristiku postav a přímý popis jejich myšlenek a pocitů. V dialogu –
v rámci přímé řeči, promluv postav – se takovýto přímý popis objevoval také, avšak
právě pouze u monologických sekvencí je zaručena věrohodnost popisovaného.
Zatímco v rozhovorech jsme si mohli povšimnout jisté neupřímnosti, místy
pokrytectví nebo snahy dát slovům jiný význam, v případě vnitřního monologu tato
přetvářka odpadá a čtenář má možnost bezprostředně nahlédnout do duše postav.

Takové zobrazení je však možné především v literatuře, proto se alespoň
v těchto pasážích dá vyloučit jakýkoliv vliv filmových prvků, alespoň těch formálních.
Ve filmové tvorbě je obecně velkým problémem převést monologické pasáže na
plátno tak, aby nepůsobily poněkud rušivým dojmem, jako je tomu například
v případě použití komentáře postavy mimo obraz. V literatuře je monolog naopak
přirozenou součástí děje, například vyprávění apod., a v tomto užití se plně projevuje
hlavní a charakteristický rys literární tvorby, tedy slovo a jím tvořený psaný nebo
čtenářem vnímaný text.

2.3. NEJHEZČÍ TANGO A MELODRAMA

V předchozí části této práce jsme se zabývali možnými prvky filmového jazyka, které lze nalézt v románu Manuela Puiga *Nejhezčí tango* a které se vztahují především k formě uměleckého díla. Nyní se podrobněji podíváme na možný výskyt prvků v oblasti tematické, které se mohou v tomto románu objevit právě na základě vlivu filmových snímků a jejich námětů.

Již jsme zmínili v úvodu této práce, že většina literárních kritiků přítomnost těchto prvků potvrzuje a dokládá konkrétními příklady. Důležité však je ještě jednou upozornit na fakt, že prvky, kterými se zde budeme zabývat, nepocházejí výhradně z filmového umění jako takového, jelikož samy o sobě jsou filmem pouze zpracovávány, dále předávány a je možné říci, že i ještě více masově popularizovány. Jejich kořeny však sahají ke zmíněným rozhlasovým hrám, románům na pokračování a tangu.

Tematické prvky, jejichž přítomností v románu *Nejhezčí tango* se v této části budeme zabývat, jsou především sentimentální a melodramatické motivy a kýč. Na konkrétních příkladech si povšimneme, jakým způsobem jsou do tohoto díla zapojeny, jakou v něm hrají úlohu, a pokusíme se také interpretovat, jaký mají význam pro celkové vyznění díla.

Mnoho literárních kritiků zdůrazňuje v Puigových dílech kontrast nebo dokonce propast mezi skutečným světem a světem snů, fantazie, a neschopnost postav buď nalézt jakýsi kompromis, nebo rozhodnout se pro jeden z nich.⁵³ Tento kontrast je v románu *Nejhezčí tango* nejlépe patrný v postavě Nélidy, která ztělesňuje idealistickou víru v lásku a na jejímž příběhu můžeme vidět souboj mezi snahou o udržení této víry a realitou, do které Nélida postupně zapadá. Podobný námět, který může či nemusí skončit obdobným způsobem, se vyskytuje také v melodramatických snímcích. Manuel Puig nezastírá svou inspiraci hollywoodskými filmy z let 20. a 30., které velmi obdivoval, a přiznává, že jejich náměty často do svých novel promítal. Podobný přístup má pak ke kýči, jenž ve svých dílech velmi často a záměrně používal.

⁵³ Např. Pere Gimferrer, *Semana de autor. Manuel Puig*. Op. cit., s. 21.

V následující kapitole se blíže podíváme na konkrétní prvky, které jsou charakteristické pro melodramatické příběhy a které lze nalézt také v románu *Nejhezčí tango*. Budeme přitom vycházet z modelu melodramatického příběhu, který jsme naznačili v úvodní části této práce.

V případě tohoto konkrétního Puigova díla jsou podle Milagros Ezquerro city a jejich zobrazení jednou z nejdůležitějších součástí tohoto fiktivního světa.

Pro postavy díla je to nevyčerpatelný pramen modelů ztotožnění, podmiňuje jejich jazyk, touhu, reakce, způsob chování. Na druhou stranu utváří více či méně explicitně ideální svět paralelní k světu běžnému, jehož fantastická skutečnost soupeří v rámci fikce s plochou a vybledlou skutečností každodenního života.⁵⁴

Nejhezčí tango je sice označováno za verzi románu na pokračování – vzhledem k obsahu díla, ale také už jen z toho důvodu, že je rozděleno na jednotlivá pokračování, „entregas“ –, ale téma zde vystupuje v protikladu s použitou vypravěčskou technikou, která je zcela atypická pro takovýto druh románu. Forma tedy neodpovídá obsahu, nebo naopak, obsah neodpovídá formě. V tom také tkví jedinečnost uměleckého ztvárnění tohoto díla.

Také Lidia Santos zdůrazňuje, že struktura tohoto díla je výrazně ovlivněna formou melodramatických filmových příběhů. Uvádí například, že melodrama – a to především v latinskoamerickém kulturně-společenském prostředí – převzalo od klasické tragédie prvek antického chóru, který komentoval určité události a který byl ve filmových snímcích nahrazován použitím hudebních sekvencí tanga nebo bolera. Stejnou funkci pak plní úryvky z písní na začátku každé kapitoly v románu *Nejhezčí tango*, které do značné míry předjímají a naznačují obsah následující kapitoly.⁵⁵

Román *Nejhezčí tango* plně neodpovídá formálním rysům románu na pokračování, avšak shoduje se s ním v případě tematických motivů. Již bylo řečeno,

⁵⁴ *Semana de autor. Manuel Puig*. Op. cit., s. 53. „Es una fuente inagotable de modelos de identificación para los personajes, condiciona el lenguaje, los deseos, las reacciones, la manera de actuar de éstos. Por otra parte, configura, de modo más o menos explícito, un mundo ideal, paralelo al mundo cotidiano y cuya realidad fantástica compite, dentro de la ficción, con la realidad chata y desteñida de la vida cotidiana.“

⁵⁵ SANTOS, Lidia. Op. cit., s. 50.

že v tomto díle je stejně jako v melodramatech dáván velký důraz na zobrazení citů, popřípadě milostných vztahů, a sledujeme zde také příběh nešťastné lásky – ačkoliv nešťastné jen co se týče Nené, nikoliv Juana Carlose. Melodramaticky působí zmíněné sentimentální motivy, které tvoří osu celého díla. Je to tedy především vztah mezi Juanem Carlosem a Nené, ale také mezi Juanem Carlosem a Mabel, Panchem a Rabou a do značné míry také Nené a jejím manželem. Všechny tyto vztahy se vyznačují shodným rysem, kterým je nešťastná láska. Ani v jednom případě není možné vztah udržet nebo se vyznačuje nesourodým přístupem jeho aktérů. Nélida je v tomto ohledu tragickou hrdinkou melodramatu, jelikož si nedokáže vydobýt svou idealistickou lásku a končí v nešťastném manželství. Juan Carlos je postava také do značné míry tragická, jelikož umírá na tuberkulózu. Tragický je dále vztah mezi Panchem a Rabou, jehož nezdar Raba nedokáže unést, a Pancha zavraždí. Mabel končí sice také usedlým měšťáckým životem, avšak na rozdíl od Nené není její osud tak smutný, jelikož působí spíše dojmem člověka, který si úplně není vědom, co chce, a který jedná spíše pragmaticky než citově.

Postava Nené je tragickou, trpící hrdinkou, již není umožněno dosáhnout životní lásky, která však zároveň za její dosažení nijak zvlášť nebojuje, a proto román ani nemůže mít šťastný konec. V tomto ohledu se *Nejhezčí tango* také liší od románu na pokračování či melodramatu, protože zde je hlavní hrdinka poměrně pasivní postava, se kterou se čtenář navíc nemá možnost ztotožnit. Jedním z důvodů je již zmíněný neosobní vypravěč, který do značné míry znemožňuje vytvoření jakéhokoliv citového nebo jinak sympatiemi ovlivněného vztahu ke všem postavám tohoto díla obecně. Čtenář sice může v jistých momentech nahlížet do myšlenek a citů postav, avšak vždy s odstupem, který mezi ně klade vypravěčův jazyk. Genevieve Fabry k tomuto podotýká, že nedostatek sympatií k postavě Nélidy a nemožnost vcítit se do jejího příběhu je způsobeno především jen výjimečným výskytem vnitřních monologů, které by byly schopny takovýto vztah mezi čtenářem a touto postavou vytvořit.⁵⁶ Již jsme zmínili v předchozí části této práce, že monology nebo proud vědomí, které se v tomto románu vyskytují, se vyznačují také strohostí jazyka, který můžeme nalézt například i u popisných pasáží. Tento jazyk pak vytváří odstup a

⁵⁶ FABRY, Genevieve. Op. cit., s. 136.

čtenáři neumožňuje promítnout do postavy své vlastní představy nebo nacházet v postavě takové rysy, které by je přibližovaly. Podle Fabryho jsou však na rozdíl od Nélidy další postavy tohoto díla v jisté výhodě, jelikož jim je vypravěčem dopřáno nechat čtenáře nahlédnout do jejich nitra. Jedná se například o Juana Carlose, jehož myšlenky můžeme sledovat především v první části díla, Pancha a Rabu, kteří jsou taktéž několikrát představováni skrze proud svého vědomí.⁵⁷

Uvedli jsme, že v románu na pokračování bývají postavy často charakterizovány jednoznačně a mohou zastupovat například určité typy vlastností. Taková charakteristika je ve filmovém melodramatu nebo telenovele jen z podstaty technických možností vizuálního umění nepřímá, vlastnosti postav jsou tedy zobrazovány prostřednictvím jejich promluv nebo činů. Stejný způsob pak nalezneme i v románu *Nejhezčí tango*, kde se přímá charakteristika – a to především vnitřní – prakticky neobjevuje. Postavy v tomto díle částečně také vystupují jako určité typy, například v případě Juana Carlose, Raby či Nené, v jiných případech však mohou působit trochu nejednoznačným dojmem. Například Mabel není možné bez problémů zařadit do jednoho „šuplíku“, obzvláště v první části románu vystupuje atypicky pro melodramatické dílo. Přesto však lze například podle Lidie Santos považovat postavy tohoto románu za určité stereotypní postavy hollywoodských snímků z dvacátých a třicátých let.⁵⁸

Děj tohoto románu sice není nijak výrazně komplikovaný – obsahem jsou podle vzoru klasického melodramatu především sentimentální motivy, city, milostné vztahy –, ale vzhledem ke jeho stavbě je poměrně těžké ho od počátku dobře interpretovat. Čtenář má možnost utvářet si svůj vlastní obraz v průběhu celého díla, avšak teprve až na jeho konci nebo po opakovaném přečtení je schopen dát všechny situace do správných souvislostí.

Čtenář je však také od počátku zasvěcen do děje a ví také, jak tento příběh skončí. Marietta Gargatagli v této souvislosti podotýká, že už samotný začátek románu, v němž se jako první informaci dozvídáme o úmrtí Juana Carlose prostřednictvím oznámení v novinách, naznačuje typ klasického úvodu

⁵⁷ Ibid., s. 136-139.

⁵⁸ SANTOS, Lidia. Op. cit., s. 47.

sentimentálního melodramatu.⁵⁹ Román neslibuje žádné překvapivé zakončení, žádné výraznější zvraty v hlavním ději, pouze doplňuje a odkrývá podrobnosti. Rodolfo A. Borello v tomto prvku vidí potvrzení skutečnosti, že se zdánlivě jedná o dílo napsané ve stylu nízké literatury, pro masu senzacechtivých čtenářů, které zajímají především detaily a okolnosti přitažlivého příběhu.⁶⁰

Zmiňme ještě okolnosti týkající se zobrazení společenských vrstev v tomto románu. V této kapitole jsme uvedli, že v melodramatu lze nalézt jasné a pevně stanovené hranice mezi společenskými třídami a že mezi vysokou a nízkou vrstvou obyvatel se nachází téměř propast, kterou se postavy snaží překonat. Podobný obraz lze nalézt i v tomto románu, pouze s tou výjimkou, že se zde nesetkáváme s žádným představitelem skutečně nejvyšší vrstvy, jakési zbohatlické aristokracie. Přesto je zde u všech postav patrná touha vymanit se ze současného stavu, ze života na maloměstě, a vydobýt si lepší životní podmínky a postavení na společenském žebříčku. Prostředkem k tomuto dosažení je u ženských postav snaha dobře se vdát a přestěhovat se do hlavního města. Postava, která toho dosáhne, je Nélida, ta však zároveň zjišťuje, že tímto postupem štěstí nedosáhla. Juan Carlos sice vystupuje poměrně aristokraticky a sebevědomě, víme také, že si po určitou dobu udržuje úřednické místo na radnici. Kvůli své nemoci je však propuštěn, a zároveň se dozvídáme, že i jeho rodina trpí dluhy a není schopna mu platit pobyt v léčebně. Proto nakonec přijímá návrh své milenky, vdovy, která ho živí, finančně podporuje, a tím prakticky utratí všechno své dědické jmění, během posledních let jeho života.

V tomto románu lze chápat postavu Nélidy jako představitele střední třídy. Zástupci této vrstvy však trpí již dříve zmiňovanou nezakotveností v rámci celospolečenského systému, chybí jim jakési pevné body, které jim nemůže poskytnout ani jejich rod nebo tradice, jelikož se jedná z velké části o potomky nedávných španělských usedlíků. Fabry k tomuto podotýká: „Zatímco lidový a měšťácký svět se jasně vymezují, svět střední třídy nemá vlastní identitu a definuje se

⁵⁹ GARGATAGLI, Marietta. „Cine y oralidad femenina en Manuel Puig“. *Cuadernos hispanoamericanos*, 2004, n. 644, s. 26.

⁶⁰ BORELLO, Rodolfo A., Op. cit., s. 10.

na základě vztahu k ostatním dvěma skupinám – odmítáním vrstvy nízké a touhou po napodobení buržoazie.“⁶¹

Jakýsi obraz relativně vyššího společenského stupně v tomto díle představuje například Mabelina rodina, což se projevuje už jen v samotném faktu, že Mabel vystudovala učitelský ústav a nyní pracuje ve školství. Učitelství je vůbec na tomto maloměstě symbolem lepšího života, lepšího výdělků i společenského postavení. Proto Nélida žárlí na Mabel i na sestru Juana Carlose Celinu, že tohoto stupně mohly dosáhnout, zatímco ona se musela spokojit s pozicí prodavačky-baličky zboží.

Nejvýrazněji je však vidět snaha vymanit se ze stávajícího prostředí v postavách zastupujících nízkou společenskou vrstvu, a to konkrétně u Pancha. Pancho je cílevědomý a za svým snem jde poměrně bezohledně, nechce se smířit se svou situací a cítí, že je diskriminován svým společenským původem, ale také barvou pleti. Pancho, stejně jako Raba jsou kvůli svému černošskému původu vystavováni mnoha předsudkům. Raba však na rozdíl od Pancha své nízké postavení přijímá, stejně jako Panchova rodina, jeho sourozenci. Protikladem Pancha je pak Mabel, která pochází z relativně bohaté rodiny, přesto jsou však na několika místech mírně sarkastickým jazykem zmíněny její tmavé vlasy a snědá plet'. Co se týče rasy, stojí na nejvyšším stupni blondýnka Nené. Pancho ve svých myšlenkách několikrát porovnává Nélidu s Mabel a právě Nené je pro něj symbolem toho, čeho by sám chtěl dosáhnout.

V tomto románu tedy můžeme pozorovat opozice nízká-vysoká společenská vrstva (Pancho-Mabel) a černý-bílá (Pancho-Nené). Podobných opozic lze nalézt obzvláště v popisu postav ještě více, například tmavovlasá-světlovlasá (Mabel-Nené), citovost-tělesnost (Nené-Juan Carlos, Raba-Pancho), ale také obecně mužské-ženské postavy. Zástupci skupin z obou protikladných párů jsou popisovány řadou klišé, například být černý zároveň znamená být chudý, přírodní, odolný, fyzicky silný; naopak bílý znamená být výše společensky postavený, civilizovaný, křehký, citově založený.

⁶¹ FABRY, Genevieve. Op. cit., s. 155. „Mientras que los universos populares y burgueses se definen claramente, el mundo de la clase media no tiene identidad propia y se define con relación a los otros dos: rechazo a la clase popular y anhelo de imitación de la burguesía.“

Tyto dvě proti sobě stojící skupiny pak definuje ještě jeden zajímavý rys z oblasti kulturně-společenské, a tím je příklon k tangu a boleru u nízké vrstvy nebo k filmu u vrstvy vyšší. V románu je žánr tanga a lidové hudební skladby vůbec několikrát přiřazen například k postavě Raby. Nejvýraznější příklad nalezneme v „Pokračování desátém“, jehož část jsme již citovali v této práci na str. 54. Zde sledujeme Rabu při praní prádla, u kterého poslouchá tango v rádiu a úryvky si také prozpěvuje, přičemž tyto verše pak ovlivňují proud jejích myšlenek:

[...] ¿llorará el Panchito que hoy no voy a verlo? es por tu bien, negrito de mamá, mirala a mamá en este espejo ¿te gusta cómo le queda el vestido nuevo? que “en un taller feliz yo trabajaba, nunca sentí deseos de bailar...” las de Buenos Aires en un taller ganan más y lo mismo se van a embromar, que se rían de mí “...hasta que un joven que a mí me enamoraba llevóme un día con él para tanguear...” sería morocho, cuando me aprieta tanto el Pancho es para no soltarme más... ¿por qué la habrá dejado el novio a esa chica del taller? esta peineta en el pelo así no me despeina el viento en la esquina con ese frío me pongo el tapado viejo? (s. 186)

[...] jestlipak bude Panchito plakat, že za ním dneska nepřijdu? ale neplač, broukulo, je to pro tvoje dobro, podívej se na mámu, no podívej se do zrcadla a řekni, líbí se ti máma v nových šatech? „... Já do dílny vždy ráno spěchala a touhu po tanci jsem neznala...“, v Buenos Aires vydělávají holky v dílně víc a nakonec to s nimi dopadne stejně mizerně, a mně se budou smát! „... až chlapec ten, jenž probudil můj cit, mne pozval s ním si tango zatančit...“ to byl asi taky černý, když mě Pancho tiskne tak pevně, nechce mě už pustit... pročpak asi tu holku z naší dílny nechal její ženich? dám si hřebínek do vlasů, aby mě vítr na rohu nerozcuchal, v téhle zimě bych si asi měla vzít kabát, ale je starý [...] (s. 149-150)

Raba poslechem a zpěvem slok tanga prožívá příběhy, o kterých vypráví, a zároveň je vztahuje na svou vlastní zkušenost a nechává jimi vést své myšlenky. Na jednu skladbu tanga také tančila právě s Panchem ten den, kdy se seznámili. Tango svým sentimentálním obsahem a melodramatickými prvky je vedle románu na

pokračování a filmové tvorby dalším ze zdrojů inspirace pro Manuela Puiga při psaní tohoto díla. Tango, stejně jako filmové snímky a tento román nepopisují svět realisticky, ale do značné míry jako skutečnost stylizovanou, a to je prvek, který je všem těmto útvarům společný. Rozdíl mezi tangem a tímto románem však vidí Lidia Santos například v odlišném přístupu k mužským a ženským rolím. Zatímco v tangu bývá opěvována žena jakožto ideál lásky, často nedostupné, v románu *Nejhezčí tango* je tímto ideálem muž, Juan Carlos, okolo nějž se točí všechny ženské postavy.⁶²

Zatímco k chudým – Raba, Panchova rodina, která poslouchá rádio každý večer – je v tomto díle přiřazováno tango, ke střední a vyšší vrstvě patří rozhlasové hry, ale také hollywoodské snímky, na které chodí do místního kina. Velkými obdivovatelkami filmu jsou především Nené a Mabel. Filmové umění tedy v tomto díle vystupuje coby zábava pro ty majetnější, výše postavené, tango naopak pro chudé a někde mezi nimi se nalézají rozhlasové hry.

Podívejme se ještě na jeden často zmiňovaný aspekt tohoto díla, kterým je úloha ženy. Je nepochybné, že v románu *Nejhezčí tango* hrají ženy o něco výraznější roli než mužské postavy. V tomto románu můžeme pozorovat určitou snahu o nahlédnutí do vnitřního světa ženských postav, který je nám zde představován především skrze Nélidu a Rabu. Jejich svět je značně ovlivněn melodramatickými příběhy – ať již ze shlédnutých filmů nebo vyslechnutých písní – a skrze tyto příběhy postavy také vnímají realitu. Pere Gimferrer se domnívá, že Manuel Puig v tomto díle dává prostor k vyjádření těm postavám, které dříve tuto možnost neměly, a nechává je vyprávět tento příběh.⁶³ Dante Carignano pak v tomto srovnává žánr románu na pokračování s románem *Nejhezčí tango*:

Puigova románová tvorba sdílí formální prvky, témata a postavy s románem na pokračování a telenovelou. Avšak na rozdíl od těchto útvarů, které se vyznačují jednoznačným a znehodnocujícím chápavým pohledem na ženský svět, nás Puig – jakkoliv pro něj ženy představovaly inspirující múzy – nutí

⁶² SANTOS, Lidia. Op.cit., s. 48.

⁶³ *Semana de autor. Manuel Puig*. Op. cit., s. 21.

přijmout rozdílné vokalizace ženské reality, abychom mohli vnímat složitost citů a lásky ve společnosti.⁶⁴

V díle Manuela Puiga jsou tedy vypravěčem především ženské postavy a jejich pohled na skutečnost vytváří určitou opozici vůči argentinské realitě první poloviny 20. století, která se řídí převážně mužskými pravidly.

Závěrem tedy můžeme konstatovat, že román *Nejhezčí tango* nabízí melodramatický pohled na život obyčejných lidí na argentinském maloměstě první poloviny 20. století. Již jsme konstatovali, že ačkoliv se toto dílo svou formou vymyká tradičnímu zpracování sentimentálních příběhů, ať již v podobě románů na pokračování nebo filmů, v oblasti tematické je jimi silně ovlivněno. Především v postavě Nené lze spatřovat model klasické hrdinky melodramatu a právě na jejím příkladě Manuel Puig ironicky ukazuje hlubokou propast mezi fantazií a realitou. Na postavě Nené kritizuje – ačkoliv se značnou dávkou soucitu – slabost a neschopnost odhodlat se k činu, v tomto případě osvobodit se od svazujícího společenského prostředí, ale třeba také vlivu rodiny a přetrvávajícího machismu. Ženy jako Nené celý život sní o velké lásce a proto nachází útěchu v melodramatech, rozhlasových hrách nebo telenovelách. Samy se však neodvážají takový život žít, nakonec se podřídí společenským konvencím a utěšují se přitom osudy hrdinek sentimentálních příběhů, že alespoň ony to dokázaly. Enrique Serna charakterizuje námět Puigových románů slovy: „[...] to, čeho Puig litoval, byla neschopnost odcizeného publika dostat se do blízkosti svých představ, úniků z reality, nemožnost člověka stát se protagonistou vlastní existence.“⁶⁵

Ačkoliv jsou romány Manuela Puiga nečastěji kritizovány pro výraznou přítomnost kýče, je i za tímto rysem potřeba hledat snahu o jeho umělecké ztvárnění. Puig sám několikrát zdůrazňoval, že kýč pro něj v žádném případě neznamená nic

⁶⁴ Ibid., s. 52. „La novelística de Puig comparte recursos formales, temas y personajes con el folletín clásico y la telenovela. Pero a diferencia de éstos, que tiene una comprensión unívoca y desvalorizante de lo femenino, aunque sea su musa inspiradora, Puig nos obliga a asumir diferentes vocalizaciones de la realidad femenina, para que percibamos la complejidad de los sentimientos y del amor en sociedad.“

⁶⁵ SERNA, Enrique. Op.cit., s. 50. „[...] lo que Puig deploraba era la impotencia del público enajenado para estar a la altura de sus evasiones, la incapacidad del hombre para convertirse en protagonista de su existencia.“

opovrženíhodného, naopak si byl kýče a kýčovitosti ve svých románech dobře vědom a záměrně jich využíval. „Kýč pro mě není sprosté slovo, není to ostuda. Já jsem hluboce kýčovitý a na rozdíl od svých postav si toho jsem vědom a přijímám to.“⁶⁶

Sentimentalita a melodrama pocházejí tedy jak z ryze argentinských zdrojů, tak ze zdrojů inspirace v podobě amerických filmů. Nutno ovšem podotknout, že i zde, podobně jako tomu bylo v případě filmového jazyka, se Puig této inspirace ujímá svým osobitým způsobem. Nejedná se o pouhé převedení sentimentálních motivů do psané podoby, ale o jejich využití v rámci celého díla coby jednoho z charakteristických rysů. Důležitým prvkem v tomto procesu přetváření je humor, ironie, které se Puig nebojí podrobit své postavy a jejich příběhy, ale zároveň také určitá laskavost a pochopení, které k nim cítí. Luis Suñén dokonce navrhuje nazývat Puigovu tvorbu literaturou „antikýče“⁶⁷ v protikladu ke kýči, který definuje jako něco, co člověka nenutí k sebemenšímu zamyšlení a o čem člověk už má předem jasnou představu.

⁶⁶ *Semana de autor. Manuel Puig*. Op. cit., s. 25. „Para mí la cursilería no es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes porque soy consciente de eso y lo he asumido.“

⁶⁷ *Ibid.*, s. 35. „antikitsch“

3. ZÁVĚR

Záměrem této diplomové práce bylo především poukázat na způsob, jakým se v románu Manuela Puiga *Nejhezčí tango* prolínají formální a tematické prvky literární a filmové, respektive do jaké míry lze mluvit o vlivu filmového umění na toto literární dílo. V této závěrečné kapitole bychom chtěli představit závěry, k nimž jsme během zkoumání tohoto díla došli. Povšimneme si opět prvků jak ve sféře formální stránky díla, tak tematické.

V úvodní části této práce, ve které jsme se pokusili nastínit nejvýraznější rozdíly mezi filmovou a literární zobrazovací technikou, jsme stanovili dvojí opozici filmového a literárního umění: zatímco základ literárního jazyka tvoří slovo, hlavním prvkem jazyka filmového je záběr, z čehož plyne kontrast mezi vyprávěním nebo popisem coby převládajícím způsobem zobrazení v literatuře a ukazováním, nepřímým popisem v umění filmovém. Literatura je umění založené převážně na textu, psaném nebo čteném slovu, zatímco film stojí na vizuálním obraze případně doplněném o auditivní složky.

Na románu *Nejhezčí tango* jsme si mohli povšimnout, že výše představená literární zobrazovací technika se mísí s technikou filmovou. Tento román je sice pochopitelně také založen na slovu a psaném, respektive čteném, textu, avšak místo vyprávění, přímého popisu se zde setkáváme především s ukazováním a s popisem nepřímým. Tento fakt velice úzce souvisí s vyprávěcí situací v tomto díle. Setkáváme se zde s vypravěčem autorským, který stojí mimo dílo a pozoruje děj i postavy z nadhledu a zároveň si od nich udržuje odstup. Tento vypravěč je sice vševědoucí, ale z velké části se zaměřuje pouze na popis objektivních faktů, které lze pozorovat nebo jinak smyslově vnímat. Popisuje tedy především jen to, co lze vidět či cítit, avšak i v těchto případech se v díle neprojevuje. V tomto románu nejsou čtenáři zpravidla informace předávány přímo, například při vnějším popisu postav, ale pomocí různých zobrazovacích prostředků – například pomocí popisu fotografií, na níž jsou postavy zachyceny.

Vnitřní popis například duševního stavu postav, jejich myšlenky, pocity, úvahy v tomto díle sice můžeme také nalézt, avšak děje se tak opět popisem spíše

nepřímým. Málokdy vypravěč zasahuje do děje svými přímými komentáři, naopak spíše nechává čtenáře pozorovat samotného. V případě, kdy sledujeme vnitřní monolog postavy nebo proud jejích myšlenek, bývá tato pasáž jasně ohraničena nebo označena, například konkrétním nadpisem, nebo sledujeme tyto úvahy prostřednictvím dopisů a záznamů v diáři.

Vypravěč vystupuje jako nezúčastněný, objektivní prvek, který povětšinou děj nekomentuje, a v případě, kdy opravdu ze své objektivity vystoupí, činí tak především pomocí různých prostředků. Domníváme se tedy, že vypravěč v tomto románu nezdědka zastupuje roli kamery ve filmovém snímku. Stejně jako ve filmu, také zde je nám dovoleno vnímat převážně to, co je možné vidět, cítit, ale také to, co je možné si na základě konkrétních a objektivních údajů domyslet. Čtenář zde hraje velice důležitou roli jakéhosi „spolutvůrce“ děje, jelikož musí spojovat jednotlivé informace do jednoho celku a skládat tak kompletní význam tohoto díla. Jedním z nejvýraznějších případů takového zobrazování prostřednictvím vypravěče-kamery jsou části kapitoly „Pokračování druhé“, konkrétně pasáže „Album fotografií“ a „Dívčí ložnice, 1937“. V těchto popisech vypravěč ustupuje zcela do pozadí a ponechává na čtenáři/divákovi velkou část iniciativy při interpretaci jak popisu postav, tak prostředí a následnému vztahu mezi předměty, jimiž se postava obklopuje, a její charakteristikou.

Nezúčastněný vypravěčův popis úzce souvisí také se slovníkem, jehož je v tomto díle využíváno. Slova zcela korespondují se způsobem zobrazování, jedná se tedy ve většině případů o výrazy strohé, jasné, jednoznačné, málokdy – v případě vnitřního monologu, proudu vědomí nebo přímé řeči – citově zabarvené. Strohý popis děje pak dále v určitých pasážích připomíná spíše než filmové zobrazení bodový koncept scénáře, který může sloužit k dalšímu rozvedení situace nebo scény.

Dalším charakteristickým prvkem způsobu zobrazování v tomto románu je explicitní zdůrazňování časového určení, a to jak v podobě kalendářních dat, tak hodin. Datum je v různých podobách uvedeno v každé kapitole tohoto díla kromě kapitoly „Pokračování dvanácté“, kde je tento časový údaj pouze zmíněn v rámci dialogu. Hodiny a především pak minuty jsou také zdůrazňovány v mnohých

kapitolách, kde hrají důležitou roli při popisu průběhu jednoho dne v životě několika postav.

Také kapitoly, jejich forma, ale především způsob, jakým jsou od sebe odděleny, připomínají filmové zobrazení rozdělené na scény. Pro tento román je velice charakteristická útržkovitost scén, a to nejen větších úseků textu, ale i jednotlivých pasáží v rámci kapitol. Jednotlivé kapitoly se od sebe oddělují jak nadpisem, rozdělením do „pokračování“, úryvkem z písně v záhlaví, ale také odlišným stylem. Vedle sebe tak nacházíme dopisy, nezúčastněné pasáže popisující místnost nebo průběh jednoho dne nebo různé oficiální a úřední záznamy. Útržkovitost těchto scén proto připomíná techniku filmového střihu. Je však nutné v tomto bodě podotknout, že zmíněná útržkovitost v tomto románu zachází ještě o něco dále než střih. Jednotlivé scény jsou zde totiž řazeny ani ne tak za sebou, jako spíše vedle sebe. Ve většině případů tedy nejde o chronologické následování v ději, ale pouhé přiřazování jednotlivých výjevů, které sice dohromady skládají určitý komplexní obraz, nikoliv však výhradně na základě časové či logické následnosti. Zmíněný způsob skládání obrazu je pak vhodnější pro literární ztvárnění než pro umění filmové.

Filmová technika střihu a s ním souvisejícího spojování, montáže tedy v tomto románu využita je, avšak takovým způsobem, že v určitých situacích svou fragmentarností naopak zdůrazňuje literárnost díla.

V otázce scénického zobrazování pak můžeme v románu *Nejhezčí tango* pozorovat ještě jeden prvek, který se objevuje jak v dílech literárních, tak filmových, a tím je znázornění simultánně probíhajícího děje. V románu je takovýto děj popisován postupně a jednotlivě z pohledu několika postav a tyto výseky jsou zpravidla řazeny vedle sebe. Dějové linie těchto postav se pak v určitých momentech protínají a v takových případech pak máme možnost vnímat konkrétní situaci tak, jak ji zaznamenala nebo prožila ta postava, jejíž dějovou linii sledujeme. V této souvislosti jsme konstatovali, že filmové umění je také schopno obdobným způsobem zobrazovat simultánní děj, avšak na rozdíl od literatury disponuje možností řadit jednotlivé obrazy bezprostředně vedle sebe na plátno tak, že čtenář může sledovat několik dějových linií za sebou. Takovýto způsob zobrazování je však v některých

případech využíván pouze na úkor srozumitelnosti. Nedomníváme se, že by zrovna tento prvek mohl být příkladem ovlivňování literární tvorby Manuela Puiga filmovým uměním.

Jeden z nejtypičtějších rysů filmové tvorby, nekomentovaný dialog, se sice v námi sledovaném díle příliš nevyskytuje, avšak pro tento román není příliš typický ani klasický literární dialog s uvozovacími větami vypravěče a náhledem do myšlenek postav. V těch konkrétních případech, kdy sledujeme děj prostřednictvím nekomentovaného dialogu, se obraz skutečně blíží filmovému pohledu nebo scénáři, přičemž tento dojem bývá navíc umocněn vypravěčovými nezúčastněnými komentáři v krátkých odstavcích, které dialogy vzájemně oddělují.

Při rozboru díla jsme si povšimli také specifických druhů dialogu, a to rozhovoru, který je doplněn o záznam myšlenek jedné či obou postav, a dialogu, v němž sledujeme pouze jednu jeho rovinu, kde tedy repliky jedné z postav zaznamenány vůbec nejsou. Konstatovali jsme, že obě tyto specifické formy jsou vhodné v rámci literárního díla, a první jmenovaná forma by dokonce ve filmovém díle nebyla možná bez určité úpravy. V tomto směru se tedy dílo opět o něco více blíží literárnímu způsobu zpracování než filmovému.

Také monologické sekvence v tomto románu jsou povahy spíše literární, již vzhledem k jejich technickému charakteru a nesnadnému převedení do filmového zobrazování, jež je založeno především na vizuálním vnímání. Vnitřní monolog je navíc v tomto díle obohacen o jakési záznamy proudu vědomí, ve kterém se mísí úvahy, myšlenky, představy, vzpomínky, ale také podněty z okolního světa například v podobě úryvků písní nebo částí přímé řeči. Monologické pasáže a záznamy nabývají v tomto díle značné důležitosti, jelikož charakterizují postavy a podávají čtenáři věrohodný obraz vnitřního světa románové postavy.

Výše zmíněné formální prvky a vypravěčské techniky – strohý popis vševědoucího vypravěče, který však většinou nezasahuje do děje, útržkovitost, scénické zobrazení, neosobní jazyk, přesné udávání času a dalších objektivně změřitelných údajů, iluze pohledu na děj prostřednictvím filmové kamery – tedy dokazují, že v této oblasti lze nalézt určité prvky filmové tvorby přítomné v literárním díle. Otázkou však je, zda je možné tyto filmové techniky přiřadit jen k jednomu

filmovému druhu, tedy hranému, nebo zda se v některých situacích zmíněný způsob zobrazování neblíží spíše filmu dokumentárnímu. Dokumentárnost zde můžeme pozorovat především ve snaze o zachycení co největšího množství objektivních údajů, včetně zmíněných údajů časových (datum, hodina, minuty), a také v pasážích, v nichž postupně sledujeme průběh určitého časového úseku v životě několika osob. Vypravěčovy scénické poznámky, strohé popisy neosobním jazykem a v některém případě i téměř bodové zápisky či poznámky zase evokují úryvky nebo koncept filmového scénáře.

V otázce prvků tematických jsme také došli ke zjištění, že v této rovině je možné nalézt v díle Manuela Puiga vliv filmového umění, především melodramatu přítomného například v hollywoodských snímcích z 20. a 30. let minulého století. Zároveň jsme však upozornili na fakt, že inspirace těmito prvky nevychází pouze z umění filmového, ale i z jeho žánrových předchůdců, románu na pokračování, rozhlasových her a tanga.

Román *Nejhezčí tango* svým námětem přímo vychází z melodramatických příběhů, sledujeme zde příběh nešťastné lásky, a to dokonce v několika podáních, avšak za hlavní, tragickou hrdinku tohoto díla lze označit Nélidu. Avšak tato postava, ačkoliv sní o životě tak, jak jej představují melodramatická díla, je ve svém žití postavou poměrně pasivní, která není schopná uskutečnit své představy. Manuel Puig na jejím melodramatickém příběhu v podstatě ironicky představuje tuto idealistickou neschopnost k činu, nemožnost ovlivňování své vlastní existence, pasivitu. Tento román má tedy melodramatický námět, avšak značně ironický podtext.

Co se však týká jednotlivých prvků melodramatického příběhu, uvedli jsme, že je z velké části v tomto díle nalézt můžeme. Jedná se především o citově vypjaté milostné vztahy a jejich prožívání, především z hlediska ženských postav. Ženy bývají také v těchto typech příběhů hlavními postavami, bývají centrem zájmu, avšak v tomto díle jsme si mohli povšimnout téměř výsostného postavení Juana Carlose coby středu, okolo kterého se točí všechny ženské postavy. Tento příběh však prožíváme především z pohledu ženských postav, a to nikoliv pouze jedné hrdinky, ale z několika různých úhlů.

Jak jsme již shrnuli, postavy bývají popisovány nepřímou, svými promluvami nebo činy a čtenář si skládá obraz o jejich vlastnostech sám. I toto bývá považováno za rys melodramatických příběhů, ovšem v těchto případech se postavy velice často objevují v rolích určitých typů, jejichž charakteristika je neměnná a poměrně plochá. V románu *Nejhezčí tango* se sice jednoznačně popsatelné postavy objevují také, avšak domníváme se, že složení jejich celkové charakteristiky do úplného obrazu dá čtenáři mnohem více práce než je tomu u běžných melodramat.

Také děj není příliš komplikovaný a je poměrně předvídatelný už z toho důvodu, že hned na začátku románu je oznámeno, jak také příběh skončí, čímž se také podobá klasickým melodramatickým příběhům. Nejdůležitější úlohu v něm hraje snaha vysvětlit všechny zápletky a popsat detaily, které by vedly k lepšímu osvětlení všech dějových momentů a zvrátů. Na první pohled by se tedy nemuselo zdát, že by jeho rekonstrukce mohla činit nějaké obtíže, avšak vzhledem k formě, jakou se toto dílo vyznačuje, a způsobu, jakým jsou jednotlivé informace předávány a události zobrazovány, vyžaduje jeho interpretace jisté úsilí. Tím se naopak melodramatickému příběhu poněkud vzdaluje, jelikož klade nároky na čtenářovu spoluúčast a hlavně spolupráci, kdežto melodrama se omezuje jen na zmíněnou spoluúčast.

Rozlišení společenských vrstev, které hraje velice důležitou roli v melodramatech, je v tomto románu dodrženo také, ovšem opět s jednou odchylkou. Nenalézáme tu totiž tak hlubokou a pro hrdiny povětšinou nepřekonatelnou propast mezi vysokou a nízkou společenskou vrstvou, avšak spíše obdiv a vzhlížení představitelů nižší vrstvy k té střední (v postavě Pancha) nebo zástupců střední třídy k vysoké, případně jen vyšší-střední třídě. (v postavě Nené).

Představitelům nižší i vyšší třídy jsou pak přisuzovány stereotypní povahové i vzhledové rysy, kde je hlavním rozdílem barva pleti. V rámci těchto dvou skupin nalézáme řadu kontrastních opozic, které korespondují s ustálenými představami ohledně vnitřní i vnější charakteristiky. Jedním z rysů, které dále tyto skupiny odlišuje, je také příklon k tangu u nízké vrstvy obyvatel a k melodramatickým filmům u vrstvy vyšší.

Závěrem tedy uveďme, že na základě výše představených úvah jsme v této práci dospěli k závěru, že román Manuela Puiga *Nejhezčí tango* lze označit za dílo literární s patrným vlivem způsobu zobrazování, ale i tematiky, které jsou charakteristické pro tvorbu filmovou, a to s ohledem na tematickou část především melodramatickými filmovými snímky první poloviny 20. století.

V této práci jsme větší část zkoumání zaměřili na sledování přítomnosti filmových prvků ve formě a způsobu vyprávění tohoto díla. Domníváme se, že obzvláště v této oblasti lze pozorovat několik prvků charakteristických pro filmový jazyk, a to především neosobního, skrytého, ale přesto vševědoucího vypravěče, jehož pohled může být ztotožněn s pohledem kamery.

Ačkoliv i v dalších prostředcích vyprávění lze vidět stopy filmového umění [...], nepřítomnost vypravěče představuje nejvěrnějším možným způsobem podobu, jakou se vyjadřuje filmový jazyk.⁶⁸

Z tohoto důvodu nelze souhlasit s výrokem Enrique Serny, který jsme citovali v úvodní části této práce, v němž tvrdí, že Manuel Puig opustil filmový jazyk ve prospěch jazyka literárního. Domníváme se totiž, že filmový jazyk – ať již záměrně či nevědomky používaný – je v Puigově románu *Nejhezčí tango* obsažen, a díky němu toto dílo získává svou výraznou formu a vytváří specifický dojem.

Pro toto dílo je charakteristický neosobní a nepřímý způsob zobrazování a dalo by se říci, že čtenář sleduje události z podobné pozice jako divák. Tento román zároveň neoplývá dramatickými akcemi a těch několik, které se během děje stanou, jsou čtenáři představeny opět nezprostředkovaně, ačkoliv na druhou stranu nemůžeme tvrdit, že je vidí tak říkajíc z reálného pohledu. Jinými slovy, čtenář je přítomen všem důležitým událostem, které jsou však podány různými formami (dialog, proud vědomí, dopisy). Z tohoto hlediska nelze toto zobrazování zcela přirovnat ke způsobu, jakého využívá filmové umění, přesto je však čtenář v těchto momentech divákem, vnímá informace, které jsou mu předány, a utváří si svůj vlastní obraz a jeho smysl. Rodolfo

⁶⁸ GARGATAGLI, Marietta. Op.cit., s. 26-27. „Aunque en otros recursos narrativos se ve también la huella de lo cinematográfico [...] la ausencia de narrador representa del modo más fiel posible la forma como se articula el lenguaje del cine. En las películas, el narrador en off es siempre un recurso fácil y muy pocas veces ha igualado la calidad de lo puramente visual.“

Borello o způsobu, jakým je děj představován v románu *Nejhezčí tango*, říká: „Nevyskytují se zde téměř žádné příklady scén nebo situací, které by se dramaticky děly před čtenářovými očima. Zdá se, že Puig dává přednost vyprávění než ukazování.“⁶⁹ Domníváme se však, že čtenář je přítomný u důležitých dějových momentů, jakými jsou například vražda Pancha, rozhovory Juana Carlose s jeho dívkami nebo žádost Nené směrem k jejímu manželovi o spálení všech milostných dopisů a také situace, kdy její manžel toto přání splní. Čtenář pochopitelně není přítomen u všech situací, které se v průběhu děje stanou, a pokud ano, je toto znázorněno jiným způsobem než pomocí klasických vypravěčských technik, to však neznamená, že by čtenářova role byla omezena na pouhou úlohu pasivního příjemce. Prvek vyprávění je v tomto díle také velice důležitý, ale ukazování, přímé zobrazování je dle našeho názoru prvkem zásadním. Proto se také domníváme, že se tento román svou formou – nikoli však ve všech ohledech – blíže podobá filmovému způsobu zobrazování.

V otázce tematických prvků, které jsme v této práci dávali do souvislosti s melodramatickými filmovými snímky, můžeme také konstatovat jistou míru ovlivnění. Například Lidia Santos dokonce tvrdí, že Puigovy romány vytváří literární opozici k filmům Carlose Gardela, a zmiňuje zde konkrétně snímek *Tango na Broadwayi* („El tango en Broadway“) natočený v roce 1934, který dává do souvislosti právě s románem *Nejhezčí tango*.⁷⁰

V tomto díle sice sledujeme melodramatický příběh obsahující motivy nešťastné lásky, tragickou hrdinku a také tragické závěrečné vyznění, ale tento román je specifický také v tomto ohledu. I přes všechny tragické prvky, které ve čtenářích nebo divácích melodramatických příběhů měly za účel vyvolat dojem spoluprožívání příběhu a možnost vcítění se do postav, zde nám prakticky není umožněno s hlavní hrdinkou soucítit. Tento fakt je zapříčiněn především formou zpracování děje, která v mnoha ohledech staví prostřednictvím vypravěče a jeho odstupu překážky mezi čtenáře a postavy, a čtenář proto zůstává také jen nezúčastněným pozorovatelem.

⁶⁹ BORELLO, Rodolfo A., Op. cit., s. 11. „No hay casi ejemplos de escenas o situaciones que ocurren, dramáticamente, ante los ojos del lector. Puig parece haber preferido más ‘narrar’ que ‘mostrar’.“

⁷⁰ SANTOS, Lidia. Op.cit., s. 46.

Postavy jsou v tomto díle představovány jen prostřednictvím určitých výseků ze života, kdy čtenář nezná příčiny jejich chování nebo se jich domýšlí, čímž příběh postav v podstatě sám rekonstruuje. To je také jeden z důvodů, proč tento román, ačkoliv má melodramatickou zápletku, nemůže být objektivně vnímán jako klasické melodrama, a naopak zdůrazňuje svou uměleckou formu a tím i jistý odstup od děje.

Dalším prvkem, jenž v rámci celkového vyznění díla odlišuje *Nejhezčí tango* od klasického melodramatu, je také hlavní mužská postava díla, Juan Carlos. Mužský ideál tohoto díla, o který usilují všechny ženy, a všechny přitom ve svém snažení selhávají, vlastně obrací klasický melodramatický model a ženské a mužské role se v podstatě vyměňují. Juan Carlos navíc svými vlastnostmi a povahou představuje spíše anti-ideál, jakéhosi antihrdinu.

Námět tohoto díla je tedy melodramatický, zároveň však můžeme při jeho čtení pociťovat určitý odstup a ironické zobrazování. Tento umělecký záměr je také zcela v souladu s Puigovým úmyslem nevytvářet realitu, nepokoušet se o „iluzi reality“ jako například filmová díla neorealistickejší, ale prostřednictvím stylizace do této skutečné reality nahlédnout. Melodramatický nádech příběhu tedy lze považovat za určitou stylizaci a ironický přístup pak za možnost, jak odhalit smysl, fungování a pozadí takovýchto melodramatických představ a pohledu na život.

RESUMEN

El propósito de la tesis “Interacción entre literatura y cine en la novela de Manuel Puig” fue presentar, a base de la obra *Boquitas pintadas*, los posibles modos de la influencia del cine en la literatura, la presencia de sus recursos artísticos en la obra mencionada y la manera de cómo la literatura y el cine pueden entrelazarse.

La primera parte del trabajo se dedica a las diferencias más significativas de la técnica figurativa característica para la literatura y el cine, y la relación entre estas dos formas artísticas. El capítulo primero plantea la idea principal de que la base de la literatura puede considerarse la palabra, mientras que el elemento principal del lenguaje cinematográfico es la toma o la imagen. De esta constatación se puede deducir la idea de que mientras la literatura “narra” los sucesos, el cine los “muestra”.

Esta parte también trata de mostrar las posibles proyecciones del lenguaje cinematográfico en la obra de Manuel Puig en general, presentando las opiniones de varios críticos literarios pero también del mismo escritor. En este contexto el estudio se concentra en los elementos cinematográficos que puedan encontrarse dentro de la forma – el narrador, los recursos utilizados para la descripción de los personajes – y la temática – el sentimentalismo y melodrama. El capítulo final de esta parte subraya también el hecho de la procedencia de los recursos temáticos característicos de melodrama cuyo origen puede encontrarse ya en los radioprogramas, los folletines o, incluso, en el tango y bolero.

La parte principal de este trabajo centra su atención en la novela *Boquitas pintadas* y la presencia de los recursos formales y temáticos artísticos del cine, mencionados en la parte anterior. El objetivo del primer capítulo de esta parte es estudiar la forma de la novela. El estudio se dedica, sobre todo, al significado del título principal y los títulos de las dos partes de esta obra y su función. A continuación presenta la descripción de la composición de la novela y concluye que se trata de una forma especial; en cuanto a la estructura, la novela remite a los

mencionados folletines por su división en las entregas. De éstos, sin embargo, se diferencia por el ordenamiento de los sucesos que no siguen la cronología, y por el diferente estilo artístico de cada entrega. A pesar del ordenamiento aparentemente no sistemático se puede, no obstante, encontrar cierto sistema y significado subrayado por el carácter cíclico de la obra.

Con respecto al narrador, el capítulo propone la idea de un narrador omnisciente que no se hace notar en la historia pero que está presente “encima” de la obra y guía a los personajes y los sucesos. A base de varias citaciones del texto original, el capítulo trata de demostrar que el narrador alejado puede observarse en las secuencias donde se da la descripción de los hechos de los personajes y su comportamiento, pero también en las escenas en las que se transmiten los pensamientos y sensaciones de éstos. El estudio presentado en este capítulo hace notar también el papel de la descripción alejada e impersonal que obliga al lector a colaborar en la reconstrucción de la historia e interpretación de la obra.

El propósito principal de esta parte es, de todos modos, mencionar las situaciones donde se puede observar la influencia del lenguaje cinematográfico en los recursos literarios, tanto en la forma como en la temática de la obra *Boquitas pintadas*. En cuanto a la forma, la influencia cinematográfica se hace presente más claramente en la posición del narrador. El narrador omnisciente aparece en esta novela como un elemento ausente o como un espectador objetivo, y, por lo tanto, es posible identificar su postura con la de una cámara del cine. Tanto como la cámara, el narrador presenta generalmente sólo los rasgos visibles de la historia o – en los momentos cuando abandona su posición objetiva – los pensamientos y sentimientos de los personajes de la misma forma impersonal como una cámara, aprovechando varios recursos formales y estilísticos – entre ellos expresiones impersonales, apuntes en la agenda del personaje, cartas, etc. La situación del lector es similar a la de un espectador de una película, puesto que el narrador le transmite en la mayoría de los casos sólo los hechos que es permitido observar, adivinar o concluir a base de los datos concretos y objetivos.

Como otro elemento característico para el lenguaje cinematográfico y presente en la obra de Manuel Puig, este trabajo propone la división de la historia en escenas lo que hace recordar el rasgo típico cinematográfico, el corte. Los fragmentos aparecen no solamente en forma de los diferentes capítulos sino también en forma de partes del texto dentro de los capítulos. En este caso, la literatura se desvía, sin embrago, de la descripción cinematográfica porque las escenas no siguen la historia cronológicamente una tras otra y, al contrario, aparecen ordenadas una al lado de otra componiendo la imagen compleja. El capítulo resume la idea de que la técnica del corte cinematográfico está presente en la obra pero utilizada de tal modo que subraya su carácter literario.

Otro elemento del lenguaje formal utilizado tanto por el cine como por la literatura, es la descripción de simultaneidad de los sucesos. Aunque muchas veces relacionado con las películas, este modo de descripción artístico conviene, por lo menos en el caso de la novela estudiada, más a la representación literaria.

El último elemento cinematográfico comentado en esta parte del trabajo, el diálogo, aparece también en esta obra aunque no posee tanta importancia como en la mayoría de las obras de Manuel Puig. El diálogo sin comentarios de parte del narrador, tal como pudiera ser observado en una película, es además en esta novela completado por otros tipos de diálogo de carácter más bien literario. Se trata de un diálogo compuesto por las réplicas y los pensamientos o monólogos internos de los personajes, y de un diálogo donde, por el contrario, las réplicas de uno de los personajes está ausente. Estas formas del diálogo, tanto como el monólogo interno o corriente de la conciencia, pertenecen a los recursos literarios. De todos modos, esta parte del trabajo resume que en la novela estudiada pueden observarse las técnicas formales literarias y cinematográficas que se influyen y entrelazan mutuamente.

El último capítulo de la parte principal presenta los elementos concretos de la influencia cinematográfica desde el punto de vista temático. El estudio basado en los rasgos característicos de los melodramas presentados en la primera parte de este trabajo, resume y demuestra su presencia en la novela *Boquitas pintadas*. Con los elementos melodramáticos se comprende, sobre todo, la presencia de historias

amorosas y trágicas, una característica muy simple y convencional tanto de los personajes como de la trama y distinción clara entre las clases sociales. El capítulo plantea, no obstante, unas propuestas en las que puede observarse la diferencia entre el melodrama y la novela mencionada – los personajes no siempre pueden clasificarse como estereotipados, las mujeres presentan la mirada central de la obra, sin embargo, el centro de la historia amorosa lo representa un personaje masculino, y el personaje femenino principal es demasiado pasivo e incapaz de luchar por sus ideas. La trama es también, por un lado, bastante simple pero la forma por la que está representada exige cierto empeño por parte del lector al interpretar la historia.

La parte final del trabajo ofrece un resumen de las conclusiones basadas en el estudio de la influencia mutua y el entrelazamiento de los artes cinematográfico y literario en la obra de Manuel Puig *Boquitas pintadas*. El capítulo resume los rasgos característicos del cine que pueden encontrarse en la novela y concluye que se trata de una obra literaria con una evidente influencia del lenguaje cinematográfico.

RESUMÉ

V diplomové práci „Prolínání literatury a filmu v románu Manuela Puiga“ jsme se zabývali vztahem filmové a literární techniky v románu *Nejhezčí tango*. Cílem této práce bylo především zodpovědět na otázku, do jaké míry a jakým způsobem se tyto dvě formy uměleckého ztvárnění v díle prolínají a ovlivňují.

V úvodní části práce jsme se pokusili charakterizovat vztah literatury a filmu jakožto dvou svébytných uměleckých forem, které využívají k zobrazení daných jevů odlišné výrazové prostředky. Nastínili jsme, jaké prostředky to jsou a zda se filmový a literární jazyk skutečně výrazněji liší. V této části jsme se dále zabývali vlivem filmového umění na tvorbu Manuela Puiga obecně. Zmínili jsme názory kritiků i spisovatele na přítomnost či nepřítomnost prvků filmového jazyka v jeho románech, a to jak prvků v oblasti formy (vypravěč, charakteristika postav, dialog), tak tematické stránky (sentimentální motivy, melodrama).

V hlavní části diplomové práce jsme se zaměřili na Puigův román *Nejhezčí tango* a přítomnost jednotlivých uměleckých postupů a prvků, které byly představeny v části předchozí. Charakterizovali jsme formu tohoto díla, a to především s ohledem na titul, kompoziční členění románu, vypravěče a s tím související způsob popisu postav. Konstatovali jsme, že pozice vypravěče je pro toto dílo klíčová, jelikož zde vystupuje jako nezúčastněný komentátor děje, jako vševědoucí vypravěč, který vytváří určitou iluzi odstupu.

V této části jsme se pokusili prokázat přítomnost filmových prvků v tomto románu. V oblasti formy jsme opět zkoumali pozici vypravěče a konstatovali jsme, že jeho pohled je v tomto díle nezdědka možné ztotožňovat s pohledem nezúčastněné filmové kamery, která předává přímý a do značné míry jen vizuální pohled na postavy i děj. Vliv filmového zobrazování lze spatřovat také v útržkovitosti nebo scénickém zobrazování jednotlivých událostí a také v některých dialogických pasážích.

V oblasti tematických prvků filmových jsme upozornili na přítomnost sentimentálních a melodramatických motivů a kýče, jejichž původ lze vysledovat v hollywoodských melodramatech, ale také například v románech na pokračování. Na

stručném rozboru románu jsme se pokusili prokázat jejich přítomnost a způsob, jakým jsou využívány nebo přetvářeny.

V závěrečné části této práce jsme pak představili hlavní závěry našeho zkoumání a konstatovali jsme, že v románu *Nejhezčí tango* lze pozorovat prolínání literárního a filmového jazyka, a to jak v oblasti formální, tak tematické.

SUMMARY

In the thesis “Interaction between literature and film in Manuel Puig’s novel” we attempted to present a brief research of a possible relation between literature and film in the novel “Boquitas pintadas”. The objective of this work was to answer the question whether there is some kind of interaction or interrelation between these two artistic forms and how this interaction is being showed.

In the first part of this work we tried to define relation between literature and film in general focusing on their diverse means of expression which can be used for representing the concrete features. In this connection we sketched the possible ways of expression and we tried to find out whether the literature and film differ intrinsically. In this part we also investigated the influence of the film on Manuel Puig’s writing in general. We mentioned the literary critics and the author’s opinions about whether this influence is present or not in Puig’s novels, as far as the formal elements (the narrator, characters description, dialogue) as well as the thematic elements (sentimental motives, melodrama) are concerned.

In the main part of this work we focused on Puig’s novel “Boquitas pintadas” and the study of the artistic means of expression which had been presented in the previous part. We gave a brief characteristic of the novel’s form, concerning especially the title, the structure of the composition, the narrator and the instruments used for giving the description of the characters. We concluded here that the narrator’s position is crucial because he appears as an uncommitted analyst of the action and an omniscient narrator with a clear distance.

In this part we particularly attempted to show the presence of the cinematographic elements in this novel. In the field of the formal aspects we focused on study of the narrator’s position and we found out that it is often possible in this literary piece to identify the narrator’s view with the uncommitted projection of the film-camera that transmits the direct and mostly visual sight of the characters and action. The influence of the filmic displaying can be also observed in the fragmentariness and scenic technique and in some dialogical sequences.

In the field of thematic elements we pointed out the presence of the sentimental and melodramatic motives and the kitsch that can be descending from the Hollywood's melodramas but also from the novels with a continued story. On a brief analysis of the novel we attempted to show their presence and the way they are used or modified.

In the final part of the work we presented the main conclusions of our study and we pointed out that it is possible to observe the interaction and interrelation between the literature and movie in this novel as far as the formal aspects as well as the thematic elements are concerned.

BIBLIOGRAFIE

- PUIG, Manuel. *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- PUIG, Manuel. *Nejhezčí tango*. Přel. Libuše Prokopová. Praha: Odeon, 1975.
- AMÍCOLA, José (ed.). *Homenaje a Manuel Puig*. Universidad Nacional de La Plata, 1994.
- BORELLO, Rodolfo A. „Boquitas pintadas: narración y sentido“. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1991, n. 491.
- DELEUZE, Gilles. *Film 2*. Praha: Národní filmový archiv, 2006. Doslov V. Zuska.
- ESPLUGAS, Celia. *Power and Gender: Film Feminism in Boquitas pintadas*. [online] Dostupné z: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Esplugas.html>>
- FABRY, Genevieve. *Personaje y lectura en cinco novelas de Manuel Puig*. Madrid: Iberoamericana, Vervuert, 1998.
- GARGATAGLI, Marietta. „Cine y oralidad femenina en Manuel Puig“. *Cuadernos hispanoamericanos*, 2004, n. 644.
- HODROVÁ, Daniela. *...na okraji chaosu...* Praha: Torst, 2001.
- JAIME, Antoine. „Correspondencias estéticas entre literatura y cine“. In *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Madrid: Cátedra, 2000.
- LORENZANO, Sandra (ed.). *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*. México: UNAM, 1997.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan. „Čas ve filmu“, „K estetice filmu“. In *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1966.
- ORÓSTEGUI IRIBARREN, Daniela. „Boquitas Pintadas. O el objeto impuro del deseo“. *Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales*, 2006, n. 3. [online] Dostupné z: <http://www.psykeba.com.ar/articulos/DOI_Boquitas_pintadas.htm>
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 4. Madrid: Aianza, 2001.
- PROKOPOVÁ, Libuše. „Pampa, tango a film.“ In PUIG, Manuel. *Nejhezčí tango*. Praha: Odeon, 1975.
- República de las Letras. Cine y literatura*, 1997, n. 54.
- SANTOS, Lidia. „Puig y el arte conceptual“. In *Kitsch tropical*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2004.
- Semana de autor. Manuel Puig*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, 1991.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. „Sexo e imaginación, isotopías semánticas básicas de La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig“. *Anales de literatura hispanoamericana*, 1987, n. 16.
- STANZEL, Franz Karl. *Teorie vyprávění*. Praha, 1988.
- VILLEGAS LOPEZ Manuel. *Arte, cine y sociedad*. Madrid: Ediciones JC.
- VLAŠÍN, Štěpán, red. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984.